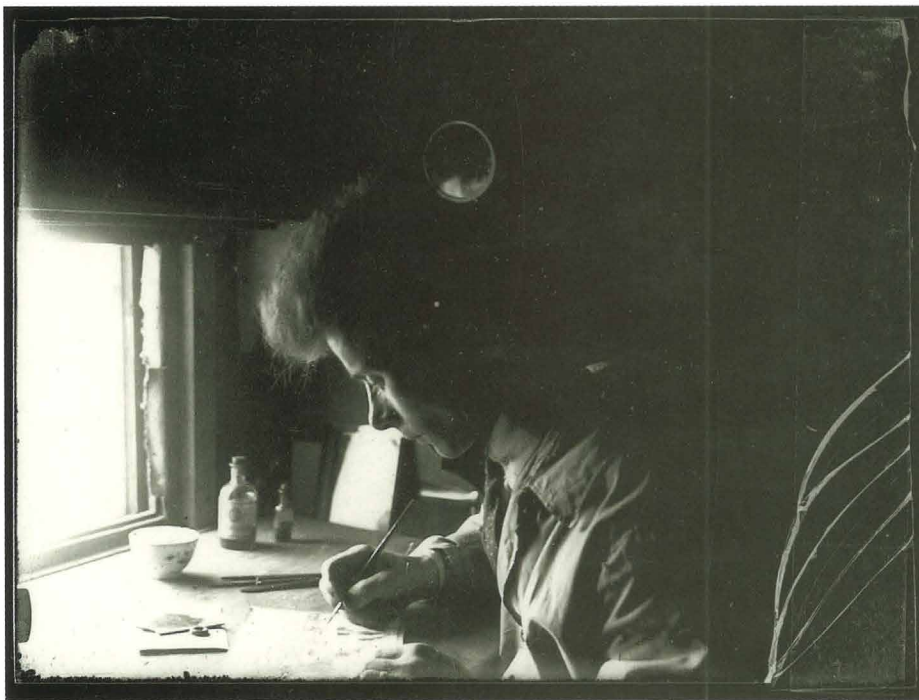


CARLO ARMANI

FOTOGRAFO
1898-1984



MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

CARLO ARMANI

FOTOGRAFO

1898-1984

CARLO ARMANI

FOTOGRAFO

1898-1984

MUSEO CIVICO

RIVA DEL GARDA

Comune di Riva del Garda

Assessorato alla Cultura

8 - 30 giugno 1991

CARLO ARMANI
FOTOGRAFO
1898-1984

a cura di Giovanna Ginex

MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA
8 - 30 giugno 1991

Ideazione e coordinamento mostra:
Museo Civico di Riva del Garda

Segreteria organizzativa:
Remo Ballardini

Progetto e Coordinamento grafico mostra e catalogo:
Gabriele Weber

Fotocomposizione:
LIFE - Trento

Stampa:
Tipolitografia TEMI - Trento

Riproduzioni fotografiche per mostra e catalogo:
Luciano Eccher, Trento

*Si ringrazia per la disponibilità
e la cortese collaborazione:*
Piergiorgio Armani

Inoltre per le preziose informazioni:
Mario Matteotti

In copertina:
Carlo Armani al ritocco,
nello studio di via Roma, 1925 circa.

IV di copertina:
Achille Dal Lago, Bozzetto per manifesto,
tempera su carta, 1930.

SOMMARIO

7	PRESENTAZIONE <i>Enzo Bassetti</i> <i>Claudio Molinari</i>
9	NOTA INTRODUTTIVA <i>Marina Botteri</i>
11	Carlo Armani fotografo a Riva del Garda <i>Giovanna Ginex</i>
39	CATALOGO
117	Gli strumenti del fotografo <i>Maurizio Rebuzzini</i>
122	DOCUMENTI
129	Appunti sui primi fotografi rivani <i>Marta Marri Tonelli</i>

PRESENTAZIONE

Con la mostra sullo studio fotografico di Carlo Armani, il nostro Museo Civico «apre» per la cittadinanza una pagina di storia patria. Elevato è infatti, nelle fotografie esposte, anzitutto il valore di puntuale documentazione delle vicende della comunità locale (dai ritratti ai gruppi familiari, dalle cerimonie alle feste, fino ai giorni dell'aprile 1945), e dello sviluppo delle attività e delle strutture cittadine. Storia recente, che andiamo dunque a riscoprire. Per i giovani, soprattutto, la mostra costituirà occasione di conoscenza e di studio.

Mostra e catalogo tuttavia ampliano poi l'attenzione alle vicende degli studi fotografici in Riva e particolarmente a quello dell'Autore. A questo proposito risulterà interessante anche visitare lo «scorcio» di laboratorio ricostruito in mostra. È la parte restaurata dell'apparato strumentale fotografico dello Studio Armani donato dagli eredi al nostro Museo Civico, a significativo completamento del fondo in foto e lastre. E qui corre l'obbligo di ringraziare i figli di Carlo Armani per la loro sensibilità. Con essi ringraziamo anche i curatori della mostra e del catalogo; particolarmente il nostro Museo Civico, che ancora una volta ha saputo offrire un'iniziativa di grande valore culturale ai concittadini.

CLAUDIO MOLINARI
Assessore alla Cultura

ENZO BASSETTI
Sindaco del Comune
di Riva del Garda

NOTA INTRODUTTIVA

Pur avendo la fotografia già acquisito una precisa valenza di fonte storico-documentaria suscitando, soprattutto nel campo delle foto d'epoca, un vasto interesse come bene culturale, rimane tuttavia ancora episodica l'indagine sulle singole personalità e sulle attività degli studi professionali, specie quelli minori operanti localmente.

La donazione al Museo Civico di Riva del Garda del fondo fotografico di Carlo Armani, da parte degli eredi Piergiorgio, Ileana e Armanna Armani, è stata l'occasione per promuovere una mostra monografica che intende appunto far conoscere e valorizzare la produzione di un fotografo locale, ma altamente specializzato, quale Carlo Armani. La rassegna espositiva, a cura di Giovanna Ginex, ripercorre criticamente, tra il 1911 e il 1945, una parte della lunga carriera del fotografo e, attraverso una selezione dei materiali costituenti il fondo – centinaia di lastre, stampe originali, materiali di laboratorio, numerose macchine e apparecchiature fotografiche – evidenzia le notevoli capacità tecniche dell'autore nel documentare la vita sociale e gli importanti avvenimenti storici di quegli anni. L'iniziativa è la prima tappa di un progetto complessivo, volto al riordino e allo studio del ricco patrimonio fotografico del Museo Civico, che prevede anche un'indagine sistematica sullo sviluppo dell'attività fotografica a Riva dalla fine dell'Ottocento ad oggi. In quest'ottica il catalogo della mostra è corredato anche da un saggio di Marta Marri Tonelli che rappresenta una prima ricognizione sul tema e disegna la mappa di un possibile itinerario di ricerca per quanto riguarda i primi decenni del nostro secolo.

La Fototeca, così riorganizzata, avrà tra i suoi compiti oltre alla corretta conservazione, il recupero e la catalogazione delle foto riguardanti, in particolare, il territorio, e l'archiviazione di nuovi materiali divenendo centro d'informazione anche su quanto è conservato in altri fondi privati e pubblici.

La raccolta fotografica del Museo è destinata a diventare uno strumento a disposizione del pubblico, sia per la consultazione che per la ricerca storica, e fonte di spunti per la organizzazione di mostre e manifestazioni culturali che abbiano come oggetto l'immagine fotografica ed, in particolare la fotografia d'epoca.

MARINA BOTTERI
Direttrice del Museo Civico
di Riva del Garda

Autoritratto, 1920 circa.



Carlo Armani fotografo a Riva del Garda

Giovanna Ginex

La recente donazione del fondo fotografico Carlo Armani al Museo Civico di Riva del Garda costituisce un doppio segnale rispetto alla situazione della tutela dei beni fotografici in Italia; da una parte, infatti, evidenzia la disponibilità dei privati – in questo caso la famiglia del fotografo – a non alienare sul mercato antiquario un intero *corpus* archivistico, dall'altra dimostra concretamente come possa – e debba – operare una struttura pubblica nei confronti del patrimonio fotografico, un bene culturale di ancora «giovane» definizione, spesso difficile da gestire sia dal punto di vista tecnico sia da quello delle competenze specifiche.

Il fondo Armani va ad innestarsi su di un consistente fondo fotografico museale, del quale si progetta l'ordinamento e la catalogazione.

Ciò che differenzia il materiale Armani dagli altri microfondi presenti in fototeca, è la sua compattezza archivistica – un'unica fonte, un unico autore, un unico luogo di produzione – nonché l'essere strettamente legato al territorio ove verrà conservato. Quest'ultima condizione, solo apparentemente ovvia, soddisfa una delle basilari esigenze della moderna politica di conservazione dei beni culturali; nel caso delle fotografie, tuttavia, è spesso di difficile attuazione data la scarsità delle strutture, pubbliche o private, impegnate anche in questo specifico settore. Si assiste quindi alla parcellizzazione dei fondi e alla loro dispersione sul territorio, con una conseguente estraneazione delle immagini dai luoghi ove e per i quali vennero prodotte. La fotografia, al contrario, ed in ispecie un tipo di fotografia «locale» come quella di Armani, trova una propria ragion d'essere culturale e storica principalmente all'interno del territorio del quale è espressione. Solo all'interno di tale territorio, inoltre, si potrà programmare un uso didattico delle immagini, de-museificate dalla fruizione di diversi livelli di utenza.

Il recupero di fondi locali si pone inoltre come basilare contributo alla scrittura di una globale storia della fotografia italiana. Manca ancora, infatti, una visione d'insieme dello stato della fotografia in Italia poiché mancano studi specifici sulle diverse realtà locali.

Sarebbe del tutto fuorviante rispetto ad una corretta prospettiva storica limitare le indagini alla conoscenza della sola produzione fotografica

«alta»: per uno studio Alinari, esistevano cento altri studi fotografici minori, operanti sullo stesso territorio, con uguale o diversa committenza.

Ogni indagine volta a far luce sulla produzione di un preciso studio fotografico, non potrà quindi che aggiungere un utile tassello alla nostra – ancora incompleta – storia della fotografia.

La consistenza del fondo Armani – sulla quale al termine dell'ordinamento tuttora in corso si potranno avere dati definitivi – si aggira attorno alle quattrocentocinquanta lastre fotografiche, perlopiù di formato 13×18, affiancate da oltre duecento pellicole Leica 35 mm.

Restano inoltre circa centocinquanta stampe originali di diverso formato, nonché una nutrita serie di documenti – depositati in originale o in fotocopia – attraverso i quali è possibile ricostruire la vicenda biografica e professionale del fotografo rivano. Non è rimasto il Libro inventario dell'attività di studio per il periodo precedente il 1945; per gli anni dal 1945 al 1962, rimane invece un prezioso quaderno nel quale Carlo Armani elencava di volta in volta i soggetti ripresi, suddivisi per rullini, questi ultimi numerati progressivamente.

La donazione è completata da altro materiale proveniente dallo studio – apparecchi fotografici, strumenti e oggetti della camera oscura e della sala di posa – per i quali si rimanda all'intervento in catalogo di Maurizio Rebuzzini.

La mostra con la quale si presenta ora il fondo, intende offrire un primo sguardo sull'attività di Armani, dagli esordi come apprendista presso lo studio fotografico di Francesco Tonelli, nel 1911 circa, sino al 1945, quando egli si spinse oltre il proprio collaudato e tradizionale linguaggio per riprendere con i toni del fotogiornalismo più aggiornato i momenti significativi della Liberazione a Riva.

Oltre trent'anni di attività, svolta quasi esclusivamente all'interno del comune di Riva, dalla cui ricostruzione emerge il profilo di un fotografo per certi versi «modello» di una produzione locale ma attenta agli slittamenti del gusto, verso i quali egli ha degli adattamenti sempre misurati, in linea con il tipo di committenza tradizionale con la quale doveva confrontarsi.

La documentazione sul territorio, con i grandi servizi sulla costruzione

della centrale del Ponale – nel 1928 – o l'apertura del nuovo porto di Riva – negli anni Trenta –, si affianca alla vasta produzione di ritratti e gruppi familiari, nonché alla più tradizionale attività come vedutista. Durante il ventennio fascista Armani collabora alla stampa illustrata della regione rivana con singole immagini o brevi servizi sulle attività lacustri o i principali eventi di cronaca politica locale.

Sono situabili alla metà degli anni Trenta le sue immagini più significative, in sintonia con il nuovo gusto per i tagli netti delle inquadrature – nei soggetti di architettura o *still life* – e con le suggestioni provenienti dal cinema nei ritratti, dove cambia la tecnica di utilizzo della luce artificiale abbandonando ogni suggestione pittorialista.

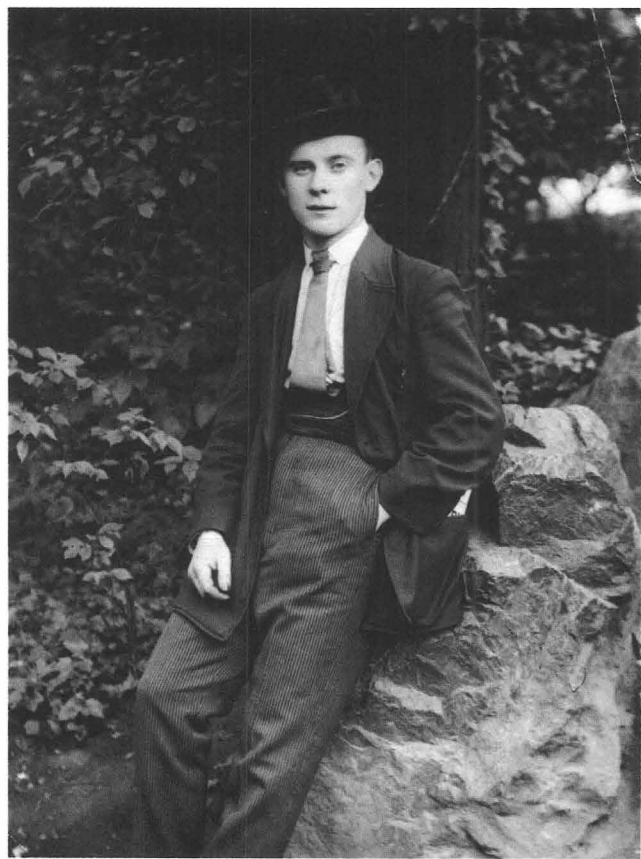
Dagli anni Quaranta, Armani rientra in una *routine* produttiva segnata anche dallo scarso aggiornamento del materiale fotografico, rimasto sostanzialmente lo stesso acquistato alla fine degli anni Venti.

Il successivo ingresso nello studio del figlio Piergiorgio e l'allargamento al settore ottica del negozio, isolano in certo modo la sua attività al campo dei ritratti e dei gruppi familiari, nei quali non si notano rilevanti novità linguistiche.

Il ritocco, nel quale Armani si era distinto fin dagli esordi, rimane una costante nella sua produzione ritrattistica, affiancato da alcuni sperimentalsmi – attardati rispetto alla cronologia ufficiale della tecnica fotografica – sostanzialmente limitati alla stampa al platino e alla gomma-bicromata.

La sala di posa, con i tradizionali fondali dipinti, le colonnine portafiori, gli sgabelli e i pochi altri pezzi di mobilia che per decenni compaiono nei ritratti e nelle fotografie dei gruppi familiari, rimane quasi invariata fino alla cessione della ditta al figlio Piergiorgio, nel 1962.

Carlo Armani nei giardini di Praga, 1915-1920.



*Josef Rezek con la famiglia, Praga, settembre 1915.
Sul retro della stampa, conservata da Armani nel
suo originale cartoncino decorato, la scritta
autografa: «I miei principali a Praga. 1915
settembre. Questa fotografia è stata fatta a 26°
sotto zero. Quasi impossibile di scattare l'otturatore (...)».*



Studio Pozzini, Congresso dei fotografi trentini, Riva del Garda, dicembre 1928. Carlo Armani è il primo a sinistra.

1) Lo spoglio della stampa locale non ha confermato né smentito l'indicazione sul retro della fotografia. La recente riorganizzazione delle confederazioni artigianali in strutture controllate dal regime, rende però più che attendibile la necessità di un primo congresso della categoria a quella data. Ricordiamo che la Federazione fascista autonoma delle comunità artigiane d'Italia – alla quale aderiva la Comunità provinciale fotografi trentini – si era costituita nel dicembre 1926. La Comunità aderiva alla Confederazione generale fascista dell'industria italiana.

2) Per notizie biografiche su Carlo Mayer (1857-1931) si rimanda al testo in catalogo di M. Marri Tonelli; inoltre si veda in F. Menapace, *Fotografia nel Trentino. 1839. 1980*, Chiandetti ed., Udine 1981. L'attività di Mayer durante gli anni della prima guerra mondiale è parzialmente documentata in G. Riccadonna, a cura di, *Il Piave morì. Immagini e memorie della Grande Guerra nell'Alto Garda*, Casa degli Artisti «Giacomo Vittoni» - Tenno, Riva del Garda, Arco, Nago-Torbole, 1988.

3) Cfr. R. MARONI, a cura di, *Alcuni maestri artigiani trentini*, ed. V.D.T.T., Trento 1973, pp. 32-40; Menapace, 1981 (con bibliografia); inoltre il catalogo della mostra delle fotografie eseguite nel campo di Katzenau (1915-1918), Trento 1980.



L'obiettivo dello studio Pozzini di Riva fissa in una serie di immagini un elegante gruppo di personaggi in posa davanti al Kursal, a pochi passi dalla sponda del lago.

Siamo, secondo quanto recita la scritta a matita sul retro dell'immagine, nel dicembre del 1928 e i personaggi in posa sono i partecipanti al Primo Congresso dei Fotografi Trentini¹⁾.

Due le fotografie dell'evento conservate nella fototeca del Museo di Riva: oltre alla tradizionale posa di gruppo dei partecipanti al Congresso, schierati davanti al Kursal dove si tenevano i lavori, rimane una seconda fotografia – meno ufficiale – che li ritrae all'imbarco dei traghetti che allora, come oggi, offrono il *tour* del Garda ai turisti.

Nel gruppo davanti al Kursal sono rappresentate almeno tre generazioni di fotografi trentini. Riconosciamo l'ormai anziano Carlo Mayer²⁾ in prima fila, capelli e barba bianca, il cinquantenne Enrico Unterverger³⁾

accanto a Mayer, Enrico Pedrotti⁴), poco più che ventenne, terz'ultimo e il giovane Carlo Armani ad aprire la fila, a sinistra.

Nell'autunno dello stesso anno, la fotografia tridentina era stata rappresentata all'Esposizione di Torino da Giuseppe Brunner e da Enrico Unterveger, a capo della Comunità artigiana dei fotografi trentini⁵).

Sempre nel 1928, inoltre, si era costituita a Riva l'Azienda Autonoma di Soggiorno per disciplinare il rilancio turistico della zona, operazione alla quale erano direttamente interessati anche i fotografi operanti sulle sponde del Garda, per i quali il flusso turistico rappresentava da decenni una delle principali fonti di lavoro.

In questo particolare momento della storia di Riva, Carlo Armani è ormai tra i fotografi emergenti dell'area e può vantare un attrezzato studio fotografico.

Ripercorrendone, grazie ai documenti conservati nell'archivio familiare, la vicenda biografica, vi si legge la precisa e precoce determinazione nell'intraprendere la professione di fotografo, intesa sempre come *mestiere* supportato da concrete conoscenze tecniche.

Carlo Armani, figlio di Emilio e Armida Alberti, nasce a Riva del Garda il 4 luglio 1898⁶). Il padre è guardia giurata nella polizia sanitaria ed alimentare del Comune di Riva; Carlo è il quarto di sette figli.

A quattordici anni il giovane si iscrive alla Scuola industriale di perfezionamento, ovvero Scuola complementare per apprendisti, di Riva⁷). Un istituto professionale che concretamente – come era nello stile di centinaia di analoghe scuole pubbliche e private sparse nella Penisola – avvia all'apprendimento di un mestiere «industriale».

Carlo sceglie di svolgere il tirocinio – obbligatorio complemento dei corsi – presso uno degli studi fotografici più qualificati di Riva, quello di Francesco Tonelli, dimostrando di avere già deciso riguardo al suo futuro professionale.

La formazione del giovane fotografo non ha quindi, come base, una cultura artistica tradizionale; Armani non frequenta, a differenza di molti dei suoi colleghi, un'accademia di belle arti, né giunge alla decisione di dedicarsi alla fotografia dopo un'esperienza come pittore ritrattista. Per lui, il *mestiere* di fotografo pone le sue basi nel concreto tirocinio presso

un fotografo e nelle materie d'insegnamento del corso – articolato in un biennio – che comprende: geometria e teoria delle proiezioni, disegno geometrico e di proiezione, disegno a mano libera, disegno applicato, stile d'affari e prescrizioni generali sulle industrie, aritmetica industriale, tenuta dei libri industriali.

Manca ancora, nella scarsa bibliografia sulla storia della fotografia italiana, un'analisi sulla formazione professionale dei nostri fotografi; delle tre alternative più frequentate – accademia di belle arti, istituto professionale, apprendistato presso uno studio già avviato – quella scelta da Armani pare comunque condurre verso un'attività professionale articolata in diversi settori, saldamente ancorata alla richiesta del mercato.

Un appunto manoscritto di Armani, pone l'inizio del suo apprendistato presso Tonelli ad una data ancor più precoce: «Il 1° febbraio del 1911 ho cominciato a fare il fotografo presso mio cugino Francesco Tonelli (...) '500 Lire al mese di affitto molto salato' grazie».

A parte la punta di amarezza nel ricordo della scarsa generosità del cugino, l'appunto ci riconduce a un Armani tredicenne già a servizio presso Tonelli, forse impiegato come ragazzo di bottega tutto fare, in attesa di iniziare i corsi della Scuola complementare.

Seguono tre anni di apprendistato pratico e l'assunzione come lavorante fino al maggio 1915. L'abilità del giovane è certo notevole, se Tonelli gli affida negli ultimi mesi la direzione dello studio⁸⁾.

La presenza – tra il materiale fotografico del Fondo Armani – di lastre sicuramente riferibili agli anni precedenti lo scoppio della guerra, ci permette di individuare alcuni dei soggetti eseguiti dallo studio Tonelli.

Si tratta di una quindicina di vedute di Riva, alcune delle quali destinate ad una serie di cartoline, che Armani utilizzò in seguito per decenni, indicandole sempre come proprie.

Tra queste, la ripresa con la *casa Tonelli* in via Florida.

Si tratta di una fotografia che rispetta i canoni delle riprese di architettura: l'«occhio» dell'operatore è sollevato rispetto al suolo, per evitare al massimo la distorsione prospettica dell'edificio, principale protagonista dell'inquadratura. La *casa Tonelli* è ripresa avendo cura di inserire

⁴⁾ Cfr. D. FLORIS-F. MENAPACE, a cura di, *Fratelli Pedrotti. Immagini*, Trento 1981; Menapace, 1981.

⁵⁾ Cfr. «Il Brennero», 8 dicembre 1928, p. 3. Nel padiglione intitolato ai «Maestri d'arte fotografi» Brunner proponeva ritratti e scene di genere familiare oltre a soggetti di tipo bucolico (*La gioia del nonno*, *Fiori dei campi*) resi con la sua esclusiva tecnica in resinotipia. Unterveger presentava degli *Studi di teste* e dei paesaggi pittorici (*Sera in montagna*). Nel 1931 a Unterveger succederà Giuseppe Brunner quale capo della Comunità dei fotografi della provincia di Trento.

⁶⁾ *Certificato di nascita*, Ufficio arcipretale-decanale, Riva sul Garda, 27 settembre 1946.

⁷⁾ *Notizie sul contegno, sulla frequentazione e sul profitto...*, Scuola complementare per apprendisti, Riva del Garda, a.s. 1912/13; *Assolutorio della Scuola complementare per apprendisti*, Riva del Garda, 30 aprile 1914.

⁸⁾ *Attestato e Certificato*, docc. firmati da Francesco Tonelli in data 20 febbraio e 2 giugno 1919.

entrambe le linee di fuga degli angoli laterali; la particolare struttura trapezoidale della stessa agevolava l'operatore, che inserisce nell'inquadratura lo scorcio di una viuzza laterale. Del tutto «accidentali» le presenze dei rivani – nella piazzetta, affacciati alle finestre – macchiette non desiderate dall'operatore che tendeva ad un'immagine «pulita» di architettura.

Forse proprio per queste presenze indesiderate, l'immagine non venne inserita nella sua collocazione naturale, ovvero nella serie di vedute della città destinate ad uso cartolina.

La cartolina con una veduta di un luogo tipologicamente significativo è nel primo decennio del nuovo secolo una presenza costante nel bagaglio del turista a Riva, divenuta ormai un centro d'élite del turismo internazionale⁹).

Le immagini destinate al «formato cartolina» conservate nel Fondo Armani non si distanziano né dal punto di vista qualitativo, né per le inquadrature prescelte, da quelle circolanti da almeno due decenni nel territorio rivano. Documento della prima produzione del giovane, ancora sotto la guida del cugino, le vedute Tonelli/Armani vennero stampate su cartoncino postale da Carlo Armani per decenni, segno della persistenza tipologica – al di là degli effettivi cambiamenti del paesaggio urbano – che caratterizza il particolare prodotto/cartolina.

Nel 1915 la famiglia Armani lascia Riva per Praga, dove resterà sino al gennaio 1920¹⁰).

Per il giovane Carlo sono anni intensi di lavoro e di esperienza di vita. Lasciato nel maggio 1915 l'impiego nello studio Tonelli, Armani continua a Praga il suo lavoro di fotografo, riuscendo a farsi assumere, nel settembre dello stesso anno, nello studio di Josef Rezek, nella centralissima piazza San Venceslao¹¹). Dei due anni passati con Rezek, Armani serberà sempre un buon ricordo, e tra le carte da lui conservate fino alla morte, rimane una fotografia della famiglia «del suo principale» praghese, scattata nel parco della città. Un'altra istantanea, con il giovane Armani seduto all'aperto, rimanda l'immagine del nostro fotografo a Praga, prima che sopraggiungesse la chiamata alle armi dell'esercito austro-ungarico; il 15 febbraio 1917 Armani è richiamato nel 1° reggimento Cacciatori con il quale combatterà sino al 4 novembre 1918¹²).

⁹⁾ Cfr. *Ritorno al mittente. Cartoline di Riva del Garda tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Museo Civico - Riva del Garda, Trento 1989.

¹⁰⁾ Documento d'espatrio rilasciato dalla R. Legazione d'Italia a Praga, 29 gennaio 1920.

¹¹⁾ JOSEF REZEK (1880-1923). Studio fotografico in piazza San Venceslao 59. Armani lascia preziosi appunti biografici in un taccuino redatto nei mesi di guerra, ove annota le sue memorie.

¹²⁾ *Foglio di congedo illimitato*, Distretto militare di Trento, 18 gennaio 1926.

¹³⁾ Nell'archivio familiare rimane una dichiarazione su carta intestata dello Studio fotografico A. Nardelli di Mezzolombardo, datata 31 dicembre 1923: «Lo scrivente Albino Nardelli fotografo dichiara di aver avuto alle sue dipendenze il signor Carlo Armani dal 10 luglio 1920 al 31 dicembre 1923 dapprima come operaio giovane e in seguito come operaio provetto. Lo stesso nel disimpegno delle sue mansioni presentò attitudine particolare, diligenza, volontà e onestà, tanto da essere raccomandato. Lascia il mio studio per migliorare le sue condizioni. Albino Nardelli». Nel taccuino (cfr. nota 12) si trova conferma a quanto dichiarato da Nardelli. Armani lascia le note relative allo stipendio settimanale percepito, nonché formule di stampa e fissaggio.

¹⁴⁾ La partecipazione alla mostra romana è testimoniata dal Diploma di premiazione con medaglia d'oro. Il figlio Piergiorgio ricorda che il padre presentò ritratti femminili, forse della fidanzata, ora dispersi.

¹⁵⁾ Camera di Commercio e Industria del Trentino in Rovereto, *Ricevuta definitiva*, 21 novembre 1925. Nel testo del documento si precisa che la registrazione della Ditta Armani Carlo è stata effettuata il 15 luglio 1925. Un appunto manoscritto di Armani, controfirmato da Francesco Tonelli, data inoltre al 1° giugno 1925 il contratto per la «consegna dello stabilimento fotografico». Armani completa il pagamento dello stabilimento a Tonelli nel 1931.

Al fronte, non abbandona la macchina fotografica. Rimane una breve serie di immagini scattate nel 1917 in zona militare, nelle quali prevale l'intento documentario e il gusto per la ripresa di gruppo piuttosto che uno sguardo professionale sui luoghi e gli eventi. Queste piccole stampe di guerra non rivelano ancora l'impronta personale del fotografo, collocandosi per qualità e taglio visivo accanto all'infinita produzione fotografica privata «dal fronte» che segna la memoria per immagini della Grande Guerra.

Rientrato in Italia, Armani prosegue nel suo apprendistato come fotografo. Si fa rilasciare dal cugino Tonelli due attestati relativi alla sua capacità professionale e si reca a Mezzolombardo, alle dipendenze del fotografo Albino Nardelli presso il quale lavora dal 1920 al 1923¹³⁾.

Tra il 1924 e il 1925, lavora a Codroipo, in Friuli, prima presso lo studio fotografico Michelotto, quindi in proprio, come risulta dall'Attestato di premiazione conferito nel maggio 1925 alla «Ditta Armani Carlo» ottenuto con la partecipazione alla Prima esposizione - Fiera Internazionale di Roma dove presentava dei ritratti femminili¹⁴⁾.

Armani è ormai professionalmente pronto per condurre in prima persona uno studio proprio. L'occasione si presenta nel giugno dello stesso 1925, quando Francesco Tonelli decide di cedere il prestigioso studio di viale Roma: Carlo rileva lo studio del cugino e costituisce una ditta a suo nome¹⁵⁾.

Da questo momento la presenza di Armani fotografo a Riva del Garda è documentabile in diversi campi d'attività che lo vedono saldamente legato ai gusti della committenza, attento alle novità in campo tecnico, pur non avventurandosi mai verso sperimentazioni d'avanguardia. La sua attività a Riva, proseguita per cinquant'anni, ha piuttosto il segno di un serio professionismo, aperto alle diverse applicazioni della fotografia; dal ritratto alla veduta, alla collaborazione fissa a periodici locali, fino a una acuta attenzione verso i fatti di cronaca con uno spontaneo gusto verso il fotoreportage, coltivato però più per diletto privato che per mestiere.

L'attività di Armani ci sembra perfettamente inserita nella realtà rivana del primo dopoguerra, tesa al recupero della posizione di centro turistico privilegiato.

1925
I^a Esposizione - Fiera Internazionale in Roma
Istituto per la propaganda e lo sviluppo industriale e commerciale
Mostre campionarie permanenti
ROMA - PIAZZA DELL' ESEDRA N. 65 - 66 - 68 - ROMA

Matricola N. 1268

Roma, li 12/5/1925 192

ATTESTATO DI PREMIAZIONE

Conferito alla Ditta: CARLO ARMANT

- CODROJO -

Questo Comitato si onora di parteciparvi che i V/ prodotti qui esposti vennero dalla Commissione Giudicatrice ritenuti meritevoli di Diploma di:

MEDAGLIA D'ORO

Con le più vive congratulazioni, vi salutiamo distintamente.

IL PRESIDENTE
DELLA COMMISSIONE GIUDICATRICE

Gen. Comm. *Renzo Sacchi*

IL PRESIDENTE DEL COMITATO

Gen. Comm. Sacchi

IL SEGRETARIO

Gen. Comm. Sacchi

N. B. — Il presente attestato dovrà essere confermato dal Diploma.



Attestato di premiazione, maggio 1925.

Carlo Armani davanti allo studio di viale Roma, 1920-1925.

Nel suo *portfolio* troviamo ritratti degli abitanti di Riva, fotografie di gruppo scattate nel corso delle cerimonie familiari, vedute della città, minute documentazioni dei principali interventi edilizi e industriali della zona, fotografie di tipo documentario/pubblicitario dei migliori centri alberghieri, fotocronache di eventi sportivi e pubblici, specie nel ventennio fascista. Un'attività eclettica, quindi, aderente alle richieste e alle fluttuazioni del mercato locale¹⁶).

Un mercato in continua espansione, come testimonia una circolare diramata dalla Comunità provinciale fotografi trentini nel febbraio 1929¹⁷). Nel testo, firmato dal capo Comunità Enrico Unterveger, si ribadisce l'obbligo del versamento dei diritti d'autore ai fotografi, sottolineando «il continuo aumento della stampa illustrata o delle illustrazioni in cartolina od altro per luoghi di soggiorno e di cura». Sono certamente

¹⁶) L'intestazione della carta da lettere dello studio Armani in viale Roma recitava: «Eseguisce qualsiasi lavoro fotografico accurato - Ritratti artistici e commerciali - Gruppi per famiglie, Scuole e Società - Riproduzioni - Pie memorie - Fotografie su porcellana per lapidi - Ingrandimenti da qualsiasi fotografia con garanzia di riuscita». Foglio datato 2 aprile 1930.

¹⁷) Federazione Fascista Autonoma delle Comunità Artigiane d'Italia - Comunità Provinciale Fotografi, Trento, febbraio 1929.



quelli indicati dalla circolare, i principali impegni professionali di Armani. Se infatti i suoi lavori non compaiono alle mostre internazionali di fotografia, né vengono pubblicati sulle riviste specializzate dell'epoca – tra i fotografi trentini, solo Enrico Unterveger e i Pedrotti videro pubblicate loro immagini sulle pagine di «Luci e Ombre», testata/guida della fotografia d'autore italiana e internazionale –, le sue istantanee vengono però richieste dalla stampa locale, con la quale egli collabora regolarmente almeno dal 1928.

Sono di Carlo Armani gran parte delle fotografie del periodico «Fraglia Atletica Benacense» di Riva¹⁸). Nell'edizione del 1928 Armani compare con diverse immagini: la squadra di nuoto della Benacense – riproposta in mostra –, un gruppo di «Ondine», la premiazione della squadra di tamburello di Riva, un servizio sulla tendopoli ai «Casinei di Brenta», la squadra di calcio della Benacense, un servizio sul torneo internazionale di tennis e un'immagine delle gare di canottaggio.

Tra le carte conservate nell'archivio familiare, inoltre, rimane almeno una coeva testimonianza della circolazione di fotografie Armani tramite agenzie. È la Fotopress a richiederli nel gennaio 1930 alcune immagini della zona del Garda per la fornitura a non meglio specificati giornali esteri¹⁹).

Già durante questo primo lustro di attività professionale in proprio, la produzione in istudio di Armani si concentra sui ritratti. Singoli, coppie, ma soprattutto quei «ritratti per famiglie» citati nell'intestazione della carta da lettere dello studio di viale Roma.

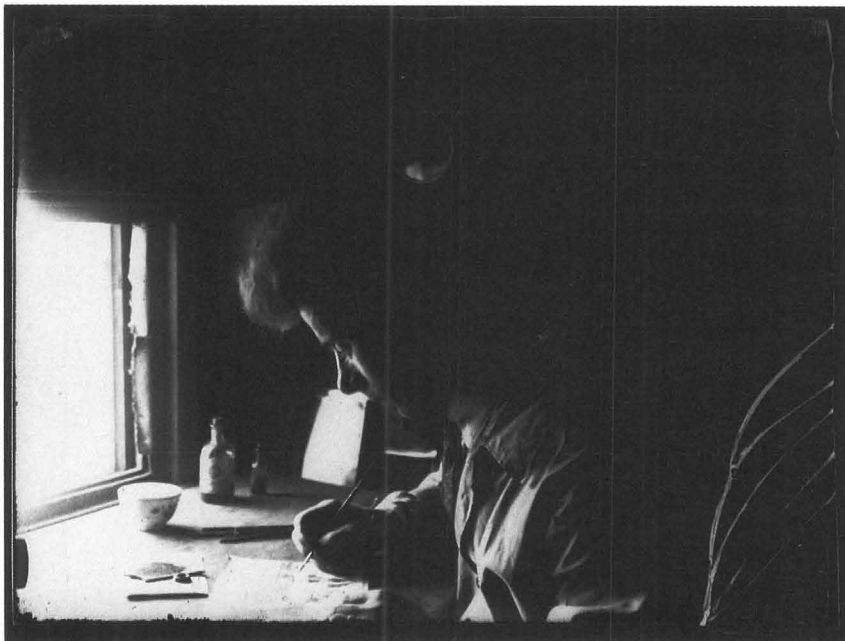
La tipologia della posa di gruppo è in Armani una cifra che si ripete senza sensibili variazioni stilistiche per alcuni decenni. Abbandonata la rigidità quasi geometrica dei gruppi eseguiti con Tonelli – dei quali rimane almeno un esempio nella fototeca del Museo, proposto in mostra – Armani dispone i personaggi da ritrarre aggregandoli in brevi «sottogruppi» collegati fra loro da gesti e rapporti spaziali sempre simili, volti a comporre un insieme non rigidamente simmetrico ma ove comunque si possa leggere la gerarchia familiare.

Gli arredi della sala di posa di viale Roma sono essenziali e sobrii: una piccola panca dove si dispongono i più giovani o i bambini, due sedie con

¹⁸) Sulla stampa illustrata locale era lo studio di Silvio Pozzini, sempre a Riva, a contendere ad Armani il primato nel fornire immagini per illustrare i servizi giornalistici.

¹⁹) Fotopress - Bureau International, Fiume, 24 gennaio 1930. Riportiamo il testo della lettera, significativo per un particolare tipo di committenza fotografica: «Spett.le Ditta/Fotografia Armani/Riva. Colla presente Vi preghiamo di voler informarci se siete in grado di fornire per i nostri giornali esteri delle fotografie del Garda ed in questo caso favorite mandarci per titolo di campione 2-3 belle fotografie indicando il prezzo ristrettissimo (...).» La Fotopress si serviva di fotografi corrispondenti in Italia, Tunisia, Costantinopoli, Il Cairo, Palestina, Hollywood.

Carlo Armani al ritocco nella camera oscura dello studio di viale Roma, 1925 circa.



braccioli per i più anziani, uno sgabello tondo, il tradizionale treppiedi per non affaticare chi posa, due vasi da fiori sorretti da una colonnina decorata. Completano l'inquadratura i tendaggi che velano con diversa misura la luce naturale delle finestre ai lati, una stuoia che copre il pavimento in legno e un fondale neutro. I gruppi familiari, solitamente numerosi, occupano completamente il fondale; lo sguardo è in macchina e la ripresa a figura intera.

Immagini tradizionali di famiglie della piccola borghesia rivana: commercianti, piccoli proprietari che non hanno la necessità «d'immagine» di farsi ritrarre in uno studio più attrezzato o all'avanguardia dal punto di vista del linguaggio visivo. Non sono attirati dalle sperimentazioni *moderne* dei fratelli Pedrotti, né dal pittorialismo di Brunner, entrambi attivi a Trento in quegli anni.

I committenti di Armani si aspettano ancora dal ritratto fotografico la rassomiglianza - ed ecco la frontalità delle pose -, la neutralità del mezzo sul soggetto - le luci con deboli zone di contrasto per non marcare i volti - il riconoscimento del loro status sociale e familiare - le pose ripetute, la gerarchia, la sobrietà dell'arredo -. Un approccio alla fotografia ancora ottocentesco, in base al quale il mezzo fotografico non è - specie per i ritratti familiari - che un succedaneo della pittura, e a quell'esempio «alto» fa riferimento. Immagini che interessano oltre che la storia della fotografia, la storia sociale, possibili strumenti per la lettura della composizione sociale del territorio.



Nei ritratti singoli Armani ha la possibilità di esprimersi con maggiore libertà.

È da considerarsi tra le sue prove più convincenti, una serie di primi piani femminili eseguiti attorno al 1929. E proprio con dei ritratti femminili, ricordiamo, aveva ottenuto nel 1925 la medaglia d'oro all'esposizione campionaria di Roma.

Nelle immagini che proponiamo in mostra, le pose con fondale chiaro, neutro, riecheggiano ancora certi effetti legati al pittorialismo europeo, attardatosi nella fotografia italiana sin oltre gli anni Trenta.

Armani si sofferma sulla linea continua del profilo del collo, gioca con il bianco su bianco delle spalle scoperte e della camicia, chiude l'inquadratura in basso con il forte contrasto dei neri di un manto di pelliccia. Il volto è ripreso di tre quarti, lo sguardo rivolto in basso.

L'uso delle luci e delle ombre è ribaltato nelle pose con fondale nero. Qui, il volto della modella - futura sposa del fotografo - emerge dal buio solo nelle zone toccate dalla luce, i contorni sono morbidi e anche in questo caso vi è un'accurata ricerca dei particolari dell'abbigliamento: la guarnizione dell'abito sulle spalle è certo scelta per la sua resa luminosa e plastica.

Queste immagini rimandano a un grande della fotografia italiana tra Otto e Novecento: Emilio Sommariva, nel cui studio milanese prese forma un nuovo modo di ritrarre, destinato ad una capillare divulgazione, fino a improntare lo stile di un'intera epoca²⁰).

Pubblicità del 1928.

Uno straordinario ritratto di donna anziana, di cui rimane la stampa originale, ci porta di qualche anno avanti. Abbandonata ogni suggestione per gli effetti *flou* del pittorialismo, l'immagine si fa nitida, frontale, scolpita da un inedito uso delle luci. Lo sguardo è fisso in macchina e l'attenzione del fotografo si concentra su di esso e sulle linee del volto, segnato dagli anni. Neri l'abito e il fondale.

Armani non abusa in queste fotografie del ritocco su lastra, praticato senza remore e con grande abilità sin dagli esordi nello studio Tonelli.

Abile nel disegno – alla Scuola complementare ottiene «eminente» nel disegno a mano libera – egli fa del ritocco un'arte e al tempo stesso un metodo per ottimizzare la resa delle pose, supplendo in certo qual modo alla modestia dell'attrezzatura tecnica di studio con la tecnica manuale.

Il ritocco su lastra, considerato insostituibile completamente all'azione meccanica della macchina, è prassi comune, apprezzata e ricercata negli studi fotografici almeno sino alle soglie della seconda guerra mondiale. I fotografi anziani non abbandonarono mai, per anni ancora, tale consuetudine, benché i progressi della tecnica rendessero ormai superfluo l'intervento diretto sul negativo.

Nella prima metà del 1930, Carlo Armani entra in società con il fratello Andrea, ottico ed orologiaio. Assieme affittano tre vani in via Gazzoletti e costituiscono una nuova società, la Fratelli Armani Foto-Ottica²¹).

Di tale operazione commerciale, rimangono alcuni documenti, tra cui la descrizione degli arredi dei locali e della loro destinazione d'uso. Si tratta di un documento prezioso per ricostruire nel concreto l'attività di uno studio fotografico come quello di Armani a Riva, che può essere assunto – come si è visto – a modello di gran parte degli studi professionali di media dimensione nell'Italia di quegli anni.

La Fratelli Armani occupava tre locali a piano terreno di un «fabbricato civile»; un locale era destinato ad uso laboratorio, uno ad uso negozio ed il terzo era adibito a «camera oscura per dilettanti».

La consuetudine di mettere a disposizione l'attrezzatura per lo sviluppo e la stampa dei propri negativi alla clientela esterna – i «dilettanti» – è frequente dalla diffusione delle lastre secche alla gelatina-bromuro d'argento, attorno al 1885, fino agli anni Cinquanta del nostro secolo. Nelle

²⁰) Su Emilio Sommariva si vedano: catalogo della mostra *Emilio Sommariva*, Galleria Ranzini, Milano 1950 e catalogo della mostra *Emilio Sommariva*, Comune di Lodi, Lodi 1984.

²¹) Società Reale Mutua di Assicurazioni, Polizza incendio intestata ad Armani Andrea e Carlo, Riva, 17 maggio 1930.



Il negozio di Ottica Fratelli Armani in via Gazzoletti, 1930.

Pubblicità del negozio di Ottica Fratelli Armani in via Gazzoletti, 1930.

Pagina pubblicitaria, dopo il 1930.

PREMIATA FOTO - OTTICA		SPORT - ART. PHOTOHAUS-OPTIK
Grande Assortimento Occhialeria		Bringen Sie ihre Aufnahmen in das PHOTO - HAUS
Materiale fotografico delle principali Case Sviluppo e stampa in giornata Penne stilografiche delle migliori marche - Riparazioni Articoli Sport		Rasche und solide Bedienung - Prima Abzüge - Sonnen- Auto und Moto Brillen AGFA - PERUTZ - KODAK GEVAERT - ZEISS
CARLO ARMANI - RIVA S/G. - Via Gazzoletti, 4		

località turistiche i grandi alberghi mettevano essi stessi a disposizione della clientela una camera oscura interna, a conferma della grande diffusione della fotografia amatoriale d'élite. L'iniziativa di Armani non si discosta quindi da un'ottica di concreta promozione commerciale: il «dilettante» avrebbe usufruito della camera oscura e avrebbe acquistato, con molta probabilità, prodotti o altre fotografie nel negozio.

I mobili del negozio erano costituiti da «banchi, vetrine, tavoli, portiere, lampadari, uno specchio (...) oggetti d'arredo e di addobbo». In vendita erano posti «articoli diversi per camera oscura, come pure macchine fotografiche e relativi annessi, apparati per ottica, penne stilografiche ed altri oggetti di regalo, attrezzi per forniture, merce diversa in lavorazione e tutto quello che potesse esistere come gioiellerie, ottica e fotografia (...)».

PRINCIPALE STAZIONE FOTOGRAFICA

RIPARAZIONI - SVILUPPO E STAMPA
SU CARTA LUCIDA - MAT - SETA - CHAMOIS, ecc.

LAVORI ANCHE ARTISTICI NEI PROPRI LABORATORI

MATERIALE FOTOGRAFICO:
AGFA - CAPPELLI - GEVAERT - KODAK - PERUTZ - ZEISS

BRINGEN SIE IHRE AUFNAHMEN IN DAS
PHOTOHAUS-OPTIK

F.lli ARMANI - RIVA VIA GAZZOLETTI, 3
Rasche u. Solide Bedienung. Prima Abzüge.

OCCHIALI = BRILLEN

Tip. Tosi & C. - 10120 RIVA - 1930



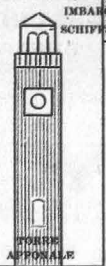
Zeiss Ikon

PREMIATA OTTICA - FOTOGRAFIA

F.lli ARMANI

RIVA ²/GARDA





IMBARCAZIONE
SCHIFF

m. 50

m. 30

VIA GAZZOLETTI, 3

m. 30

C.I.T. RIVERO
CASINO

MATERIALE FOTOGRAFICO

AGFA - CAPPELLI - GEVAERT - KODAK - PERUTZ - ZEISS

NORD

TABELLA DI POSA PER DILETTANTI - AUFNAHMETABELLE FÜR AMATEURE -

OGGETTO DI POSA - ARTEN DER AUFNAHMEN -	DIAFRAMMA - BLENDE -	ESPOSIZIONE - BELICHTUNGSZEIT -				
		SOLE - SONNE -	COPERTO - BEWÖLKT -	ASSAI COP. - SEHR BEW. -		
RITRATTI fino a 5 m. - PORTRÄT - bis auf 5 m	4,5	1/50	1/25	1/10	1/5	1/25
	6,3 e 6,8	1/25	1/10	1/5	1/2	1/10
	7,7	1/25	1/10	1/5	1/2	1/10
	8,8 e 9	1/25	1/10	1/5	1/2	1/10
GRUPPI o VEDUTE - GRUPPEN u. AUSSICHTEN - fino a 100 m. - bis auf 100 m -	12	1/25	1/5	1"		
	16	1/25	1/5	1"		
P A E S A G G I - LANDSCHAFTEN - Infinito - Unendlich -	22	1/5	1/2	1 1/2		
	32	1/5	1/2	1 1/2		

Con pellicole da 14° a 21° di sensibilità. Mit Film von 14° bis 21° empfindlichkeit.
- Per i mesi di MAGGIO, GIUGNO, LUGLIO, AGOSTO e SETTEMBRE dalle ore 10 alle ore 16.
- Für die Monate MAI, JUNI, JULI, AUGUST, SEPTEMBER von 10 Uhr bis 4 Uhr Nachmittag.

Prem. Foto-Ottica F.lli ARMANI - RIVA

DISTANZE CHILOMETRICHE da RIVA ²/GARDA ENTFERNUNGEN IN KILOMETERN v. RIVA ²/Gardasee aus

LOCALITÀ - ORTE -	Passaggio Aufstieg	AUTOBUS Per Riva	PROSCAFO Per Boi	FERROVIA Per Boi	LOCALITÀ - ORTE -	Passaggio Aufstieg	AUTOBUS Per Riva	PROSCAFO Per Boi	FERROVIA Per Boi
BASTIONE	1				LAGO DI C. TOBLINO - SER	23			
S. ALESSANDRO	1,4				S. VIGILIO	37			
S. MARIA MADDALENA	1,5				GARDONE RIVIERA (Gardasee)	86	88		
PONALE (Cascata Wasserfall)	8				LAGO DI MOLVENO - SEE	50			
VARONE	3,2				SIRMIONE (TERME)	71	47,5		
TORBOLE	4	3,5			MADONNA DI CAMPIGLIO	72			
BRIONE BELVEDERE	4,5				BOLZANO (Via Trento Durch Trient)			101	
ARCO	5,5			5,5	MERANO			132	
LAGO DI LOPPIO - SEE	10				VENEZIA			209	
" " LEDRO - SEE	11				MESTRE (VENEZIA) (Via Torbole - Rovereto - Pasubio, ecc.)	175			
MALCESINE	19,3	13,7							
COMANO (TERME)	27								

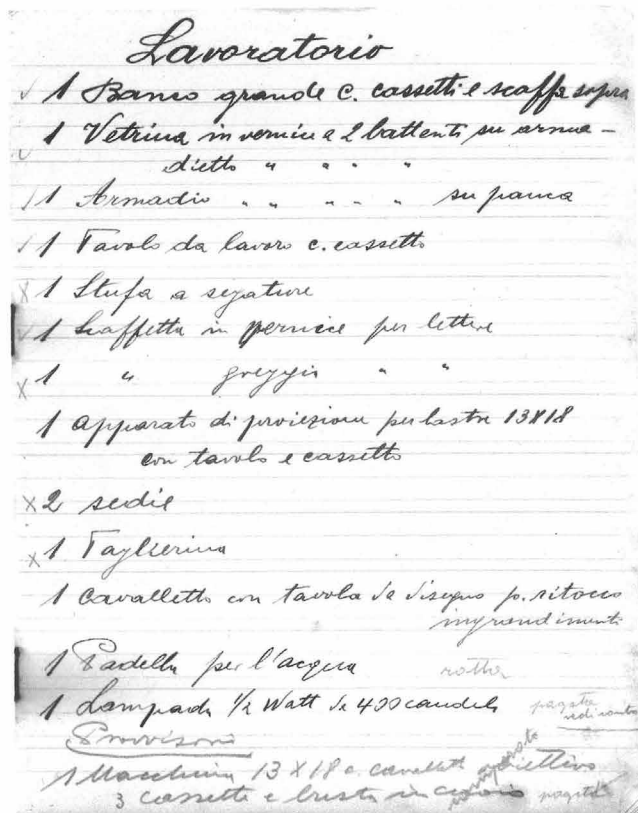
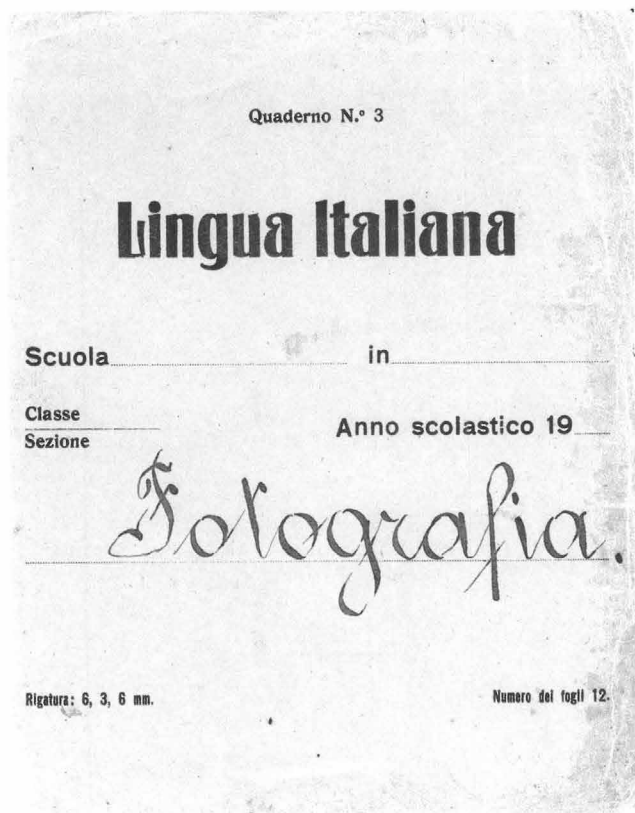
Prem. Foto-Ottica F.lli ARMANI - RIVA

Dai fratelli Armani, «principale stazione fotografica per dilettanti» come recita la nuova intestazione della carta da lettere, si vendevano materiali fotografici Agfa, Cappelli, Gevaert, Kodak, Perutz e Zeiss nonché «occhiali da vista e di protezione».

L'accordo societario tra i due fratelli viene però meno già nel novembre dello stesso 1930; la Fratelli Armani si scioglie e Andrea cede a Carlo la sua quota, facendone l'unico titolare²²). Il fallimento dell'iniziativa era dovuto all'unificazione dell'attività di ottico con quella di fotografo: esigenze e clientele diverse, che non favorivano né l'uno né l'altro dei due rami commerciali della società.

Nel frattempo, Carlo ha quasi completamente onorato le scadenze con Tonelli per il rilevamento dell'attività. Rimane un dettagliato elenco, data-

²²) Scrittura privata di scioglimento di società, Riva, novembre 1930.



to 1931 e controfirmato da Francesco Tonelli, dell'attrezzatura di laboratorio, camera oscura, sala di posa e «salotto» dello studio di via Roma²³).

Gli ambienti dell'ex studio Tonelli erano certo più attrezzati dei tre vani di via Gazzoletti, e nell'anno di condivisione degli spazi con l'attività di ottico del fratello, Carlo si sarà certo sentito sacrificato nella sua professionalità di fotografo.

Privato della sala di posa, intensifica le riprese in esterno e i servizi fotogiornalistici per la stampa periodica. Solo nel 1936, trasferitosi al 49 di via Gazzoletti, può ampliare i suoi spazi recuperando un locale dove sistema parte degli arredi di viale Roma, ricostruendo l'antica sala di posa. Di questa sistemazione rimangono alcune fotografie scattate nel 1947 o nel 1948, riprodotte in catalogo.

²³ L'elenco è manoscritto su di un quaderno intitolato «Fotografia». Lo riportiamo di seguito integralmente: «Laboratorio. 1 Banco grande con cassetti e scaffali sopra/1 Vetrina in vernice a 2 battenti su armadietto/1 Armadio su panca/1 tavolo da lavoro con cassetto/1 Stufa a segatura/1 Cassetta in vernice per lettere/1 Cassetta greggia/1 Apparato di proiezione per lastre 113x18 con tavolo e cassetto/2 sedie/1 taglierina/1 cavalletto con tavolo da disegno per ritocco e ingrandimenti/1 padella per l'acqua/1 Lampada mezzo watt da 400 candele/1 Macchina 13x18 a cavalletto e obiettivo, 3 cassette e busta in cuoio. Camera oscura. 1 Tavolo grande/1 Tavolo piccolo/1 Bacinella fissa in cemento/1 Vaso grande di latta

Quaderno con l'elenco dei materiali dello studio fotografico di Francesco Tonelli rilevati da Carlo Armani, datato 1° giugno 1931.

Per la trascrizione dell'elenco si veda nota 23.

La sala di posa dello studio di via Gazzoletti, 1947-1948.

zincata per deposito acqua/1 Bacinella in porcellana 60×50/1 Bacinella in porcellana 40×50/1 Bacinella in porcellana 47×40 (rotte in un angolo)/1 Bacinella a smalto 13×18/1 Lanterna rossa patent per camera oscura/1 campanello con pile/1 obiettivo grandangolare Rodenstock Munchen. Terrazza di posa. 1 Fondo Salon m 4×3/1 Fondo Salon m 2 e mezzo×2 e mezzo/1 Fondo Salon m 2 e mezzo×3/1 Fondo per mezzobusto m 2×2/2 colonne con tre vasi in terracotta (gesso)/1 Macchina da terrazza 18×24 Goldmann N. 14017. Obiettivo Karl Zeiss Wien N. 301956. Tessar 1:4,5 con 2 cassette/1 Macchina 18×24 con 2 cavalletti. 1 da terrazza, 1 da fotografia all'aperto con busta con otturatore a tendina. Obiettivo Steinheil 1:6,8/1 Scrivania con 5 cassetti/2 poltrone imbottite/1 sgabello a vite/2 sgabelli piccoli imbottiti/1 sgabello a braccioli/1 sostegno a tavola per riproduzioni/1 sostegno in ferro per sfumature/2 vasi con piante verdi/2 tende rosse ricamate con festoni e bastoni d'ottone/1 berretto da militare/1 (illeggibile) artiglieria/Tendine per la luce al soffitto e alla porta a vetri/1 Apparecchio per fotografare al magnesio/1 Tappeto da corsia m 1.20×4.20. Salotto. 1 Sofà/1 Tavolo ovale a lucido/1 tavolo a lucido con pietra in marmo/1 sostegno alto in legno con vaso di pianta verde/2 sedie a lucido imbottite/1 Tappeto a tavolo/3 tende con festoni/1 Paracaldo/1 lampada (accompagnano sofà)/1 colonna con vaso in terracotta/1 vaso con pianta verde/1 stufa a segatura/2 quadri ovali con vetro e fotografia 30×40/2 Quadri rettangolari con vetro e fotografia 1.30×45; 1.30×34/6 quadretti con vetro e fotografia: 4 rotondi, 1 ovale, 1 rettangolare/Pavimento linoleum/2 tappeti da corsia - lunghezza del salotto/1 specchio con cornice a lucido/Corridoio. 2 quadri con vetro e fotografie 52×32/ Esterno. 2 Quadri grandi con vetro e fotografie esposizione/5 lampadine».



Due pose per un ritratto a figura intera, 1930 circa.



Posa per ritratto. Si noti il ritocco della lastra, sulla destra del fondale, volto ad ottenere un più marcato effetto d'ombra, 1930 circa.



Doppio ritratto a figura intera. Si noti il ritocco su lastra per ottenere un ritratto singolo del personaggio maschile da riprodurre da solo, probabilmente su ceramica, 1930 circa.



Nella nuova sede di via Gazzoletti Armani ha al suo servizio ben cinque dipendenti, segno della floridezza della «Premiata Ditta» a quella data.

Alla metà degli anni Trenta i fotografi attivi a Riva stipulano una convenzione ufficiale per fissare le tariffe dei lavori di sviluppo e stampa per dilettanti e dei lavori in studio e industriali²⁴). Il testo della convenzione, datato aprile 1935, è firmato dai fotografi Silvio Pozzini, Aligi Cainelli, Giuseppe Bresciani, Livio Farina, Luigi Farina, Enrico Biatel, Emilio Gilli e Carlo Armani.

Il documento ci fornisce una mappa della situazione degli studi fotografici di Riva, giunti a quella data ad un accordo che – in certo modo – ratifica uno stato di saturazione del mercato e divisione del lavoro esistente di fatto già da qualche anno.

Negli anni Trenta, come già si è accennato, il lavoro di Armani appare concentrato sulla documentazione degli eventi pubblici del regime a Riva, con decine di servizi realizzati con apparecchio Leica a pellicola 35 mm destinati alla vendita a periodici illustrati, perlopiù locali.

In queste immagini il linguaggio di Armani non sembra risentire dell'impostazione oratoria e grandiosa che solitamente caratterizza la fotografia di regime; prevale ancora il gusto documentario dove l'accento viene posto sulla sequenza dell'azione piuttosto che sulla singola fotografia simbolica.

Largo spazio conquista soprattutto lo sport, in ogni disciplina ove Riva potesse vantare gruppi organizzati.

La documentazione sul territorio e i reportages inerenti aspetti del mondo della produzione a Riva, occupano uno spazio significativo nelle committenze professionali di Armani.

Tra i servizi sulle catastrofi naturali, si è scelto quello sull'inondazione del maggio 1926, del quale rimangono tredici istantanee in stampe originali. Armani, coinvolto emotivamente dall'evento, riprende i luoghi topici della città registrando i momenti più drammatici.

Dei servizi realizzati certo in gran numero per i negozianti e i piccoli imprenditori rivani, rimangono alcuni esempi significativi; ricordiamo la

²⁴) Federazione nazionale fascista degli artigiani - Segreteria provinciale di Trento - Comunità fotografi - Mestiere fotografo, Riva, 1° aprile 1935. La convenzione riguardava esplicitamente il comune di Riva e prevedeva il rinnovo annuale automatico, salvo modifiche concordate tra i contraenti. Erano previste sanzioni per gli inadempienti.



*Ritratto stampato con la tecnica della
gomma bicromata su carta speciale,
1940 circa.*

breve serie di riprese all'interno della Tipografia Miori – qui pubblicato – e il servizio, databile alla metà degli anni Cinquanta, sulle vetrine dei negozi addobbati per la Pasqua.

Molto diversa l'impostazione del servizio realizzato attorno al 1928 sui lavori edili per la costruzione della grandiosa, nuova centrale elettrica del Ponale²⁵). L'impianto, tra i principali d'Europa per quantità d'energia prodotta e impegno finanziario dell'impresa, venne progettato dall'ingegner Edoardo Model nella parte tecnica e da Giancarlo Maroni – architetto del Vittoriale – in quella edilizia. Gabriele D'Annunzio dettò nel marzo 1926 l'iscrizione per la fronte dell'edificio: «*Hoc opus hic labor est et aedibus in mediis numen aquarum*».

Armani si inserisce nello *staff* dell'impresa con impegno e professionalità, lasciando alcune immagini di alta qualità tecnica e stilistica.

Le riprese vengono effettuate con apparecchio a lastre formato 13×18, seguendo per mesi i lavori. Le lastre del Ponale non sono purtroppo pervenute nel loro *corpus* completo; i materiali superstiti testimoniano comunque un chiaro intento documentario, non disgiunto da un'attenta analisi formale nell'impostazione delle inquadrature, specie nelle riprese di architettura.

Qui – si vedano le due fotografie dei corpi laterali dell'edificio – i volumi razionalisti ideati da Maroni sono sottolineati dalla ripresa d'angolo, tagliata su di una linea d'orizzonte corrispondente all'altezza dello sguardo. Le presenze umane dei muratori sulle impalcature e del soldato all'ingresso, misurano lo spazio.

Rigore architettonico e fascino della macchina si sposano invece nell'immagine con il camion all'ingresso dell'edificio. Eseguita in un giorno di pieno sole, le ombre disegnano nette i contorni dell'architettura, mentre il pezzo di turbina trasportato dal camion diventa anch'esso elemento decorativo dell'insieme.

Queste tre immagini rispondono ad una diffusa esigenza di rinnovamento del linguaggio fotografico industriale, sentita dagli operatori, non solo italiani, almeno dall'inizio degli anni Venti²⁶). Le fotografie di Armani sono accostabili alle immagini coeve di Gianluca Cattaneo per la Pirelli o ancora a quelle commissionate dall'Ansaldo a Genova.

²⁵) Sui lavori per la centrale del Ponale, si vedano: E. MODEL, *Il grande impianto idroelettrico del Ponale*, in «Il Comune di Bologna», a. XI, n. 9, settembre 1925 (estratto); E. MODEL, *I lavori dell'impianto idroelettrico del Ponale*, in «Il Comune di Bologna», a. XII, n. 10, ottobre 1926 (estratto).

²⁶) Cfr. C. COLOMBO, *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*, Alinari, Firenze 1988.

Autoritratto, 1930 circa.



27) Non ha dato risultati la ricerca dei negativi presso l'Ufficio Studi e l'Archivio storico FIAT.

28) Riportiamo il testo: «Obbedienza cieca!!! 1944-1945. Un uomo in abiti borghesi mi si presenta: si devono fare tutte le foto della galleria della gardesana occidentale da Riva d/G sino a Limone s/G! (severamente proibito dalle SS, risposto da parte mia. Impossibile ci vogliono 2 apparecchi Leica. Urgentissimo farle in un paio d'ore 17 km di officina Fiat - Alfa Romeo e altre. Non posso rifiutarmi perché artigiano fotografo!! Sviluppare subito e fare (???) provini cioè foto piccole da poter trafugare). (Premessa) che (...) a Limone zona ospedaliera le SS piazzano officine in zona proibita: controllo aereo «PIPPO» alleati vogliono far saltare tutto (quanti operai lavoravano dentro 500, 5000 dovevano essere in Svizzera il giorno dopo e non più. Io non ho domandato dei soldi ma credo aver diritto a un riconoscimento per la mia abnegazione umanitaria per tutta questa povera gente che vi lavorava dentro (...) il Sig. Agnelli!!! Tutti gli alberghi (...) erano tutti ospedali, sui tetti era pitturata in grande visibile dall'alto una croce Rossa (...) Zona ospedalizzata per italiani e tedeschi compreso Limone. Pippo poteva volare a bassa quota. Per contrasto un brutto giorno scoperse sul piroscalo soldato con fucile e furono mitragliati con (...), questo era il suo dovere di controllare che non si lavorasse per la guerra: a Torbole era Rommel a Gargnano era Mussolini».

Più tradizionali invece le riprese all'interno della centrale in costruzione, con la presenza delle macchine. Operai in posa, carrucole, pulegge e travi in legno e in acciaio sono a contorno della macchina, unica vera protagonista dell'immagine, proprio come nelle antiche fotografie di fabbrica della Breda di Milano o in quelle eseguite dallo studio Negri di Brescia attorno al 1910.

Non rimane invece che un'unica stampa originale di piccolo formato del lavoro eseguito da Armani tra il 1944 e il 1945 per la FIAT all'interno della galleria lungo la Gardesana occidentale dove l'azienda torinese aveva installato un'officina di materiale bellico²⁷). Ancora documentazione di lavoro di fabbrica, eseguita in questo caso in ben diverse condizioni psicologiche e tecniche, come ricorda Armani in lungo appunto autografo²⁸).

Durante gli anni di guerra Armani deve rallentare forzatamente l'attività dello studio; egli prosegue però, puntuale, con la documentazione dell'attualità rivana con servizi sulle scuole elementari e professionali, gli orti fascisti, la raccolta della lana per i combattenti, ora proposti in mostra. Può dedicarsi quindi all'insegnamento alla Scuola professionale di Riva, dal 1939 al 1943, subentrando a Francesco Tonelli.

I giorni della Liberazione vedono Armani per le strade di Riva, partecipe dell'entusiasmo generale. Scatta con la sua Leica centinaia di immagini soffermandosi sia sui luoghi devastati dalla guerra, sia – e ci sembra con maggior attenzione – sui protagonisti delle giornate di fine aprile. Soldati americani, grappoli di partigiani in posa con le loro armi, operai, soldati e semplici civili scesi in piazza.

La presenza dei fotografi nelle spontanee manifestazioni di festa e affermazione di libertà ripetutesi in quelle settimane in tutt'Italia è costante. Agili con le maneggevoli 35 mm, anche i fotografi tradizionalmente «da cavalletto» si trasformano in fotoreporter.

Le istantanee «sul campo» di Robert Capa, mitico testimone delle giornate della guerra civile spagnola, sono il riferimento ideale di migliaia di fotografie scattate in Italia durante la Liberazione. Si è detto «ideale» poiché è improbabile che Armani conoscesse a quella data il lavoro di Capa, pubblicato in anteprima su «Life» nel 1937. Le sue immagini sono

comunque in stretta sintonia con quelle coeve scattate, ad esempio, a Milano da Tino Petrelli per l'agenzia Publifoto, poi diffuse in tutt'Italia.

Nei mesi successivi all'aprile del '45, Armani rielabora il materiale prodotto in quei giorni costruendo – con immagini e brevi testi di commento – un album monografico sulla Liberazione a Riva²⁹⁾.

L'album è un documento inedito di diversi aspetti della realtà rivana tra l'aprile e il maggio 1945. Armani raccoglie nelle centoquarantotto fotografie in sequenza gli ultimi scontri con i tedeschi, le macerie fumanti e le devastazioni, gli aerei che solcano il cielo di Riva. Ma anche si sofferma, con acuta curiosità da reporter, sulla vita minuta che riprende il suo corso. Ed ecco le istantanee con il *Barbiere improvvisato*, o lo scambio di viveri tra i soldati americani e i civili.

L'attività di Armani tra il 1946 e il 1962, anno in cui trasferisce la sede in viale Rovereto e cede la ditta al figlio Piergiorgio, è ormai storia recente. Ricordiamo solo che nel 1946 il fotografo dovette, per adeguarsi alle nuove normative, intraprendere gli studi per ottenere il diploma di ottico, necessario per proseguire l'attività commerciale.

Carlo Armani muore nel novembre 1984.

Bibliografia citata

E. MODEL, *Il grande impianto idro-elettrico del Ponale*, in «Il Comune di Bologna», a. XI, n. 9, settembre 1925 (estratto).

E. MODEL, *I lavori dell'impianto idroelettrico del Ponale*, in «Il Comune di Bologna», a. XII, n. 10, ottobre 1926 (estratto).

Emilio Sommariva, catalogo della mostra, Galleria Ranzini, Milano 1950.

R. MARONI, a cura di, *Alcuni maestri artigiani trentini*, ed. V.D.T.T., Trento 1973.

AA.VV., *Enrico Unterverger - Katzenau*, ed. Vallagarina, Trento 1980.

D. FLORIS-F. MENAPACE, a cura di, *Fratelli Pedrotti. Immagini*, Trento 1981.

F. MENAPACE, *Fotografia nel Trentino. 1839-1980*, Chiandetti ed., Udine 1981.

Emilio Sommariva, catalogo della mostra, Comune di Lodi, Lodi 1984.

C. COLOMBO, *La fabbrica di immagini. L'industria italiana nella fotografia d'autore*, Alinari, Firenze 1988.

G. RICCADONNA, a cura di, *Il Piave mormorò. Immagini e memorie della Grande Guerra nell'Alto Garda*, Casa degli Artisti «Giacomo Vittoni» - Tenno, Riva del Garda, Arco, Nago-Torbole, 1988.

AA.VV., *Ritorno al mittente. Cartoline di Riva del Garda tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Museo Civico - Riva del Garda, Trento 1989.

²⁹⁾ L'album, composto da 148 fotografie formato 70×10 disposte su 13 fogli, ha come titolo originale «Giornate della Liberazione della Città nell'aprile 1945». Venne donato al Museo di Riva da Piergiorgio Armani nel 1975.

CARLO ARMANI

FOTOGRAFO

1898-1984

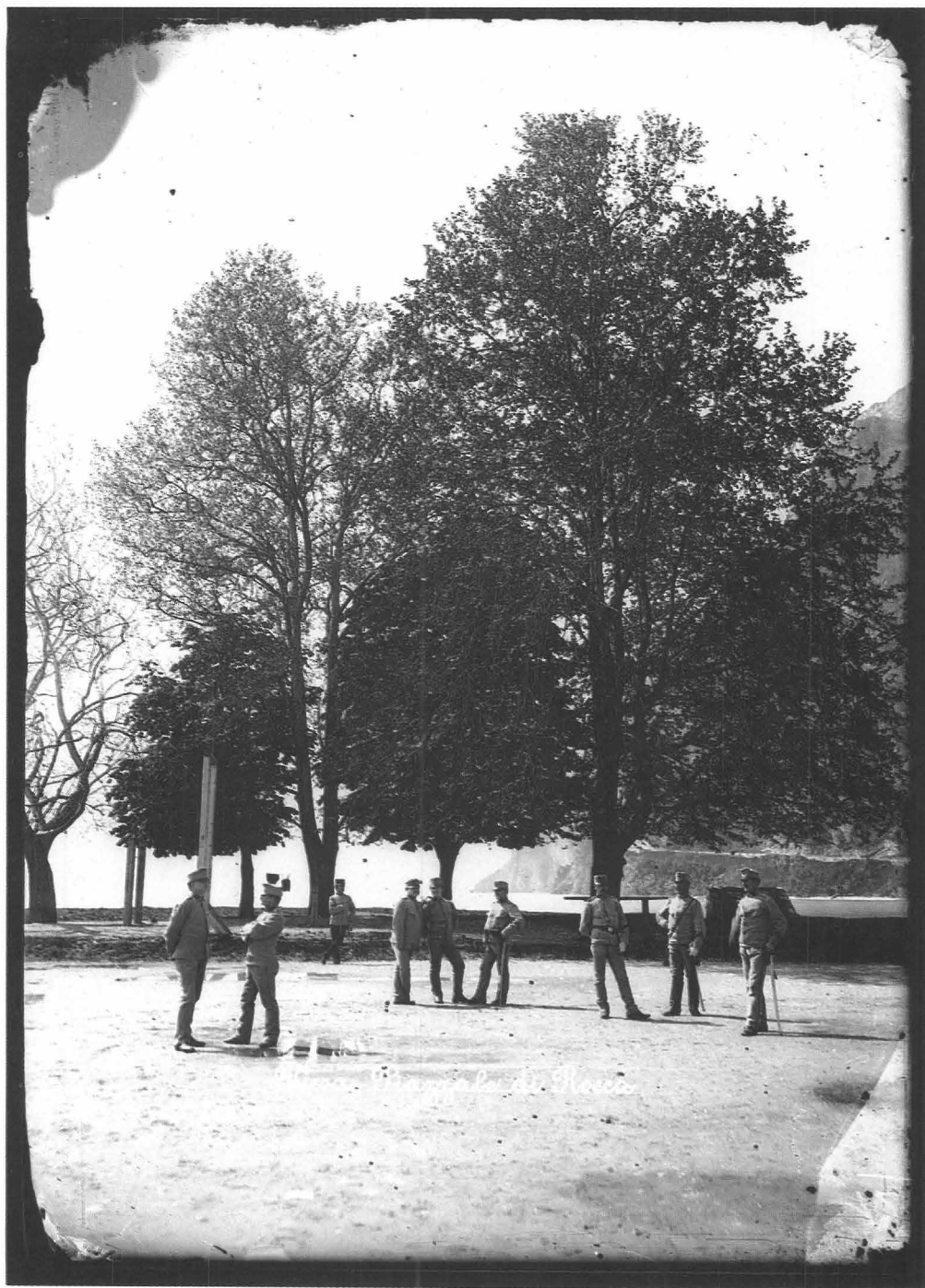
*Le immagini riprodotte in catalogo
rappresentano una selezione del
Fondo Armani. Le foto risalenti a prima
del 1915, sono riferibili all'attività dello
Studio Tonelli, presso cui Armani svolse
il suo apprendistato.*



La casa Tonelli in via Florida, prima del 1915.
Lastra 13x18

Piazza Benacense, prima del 1915.
Lastra 13x18

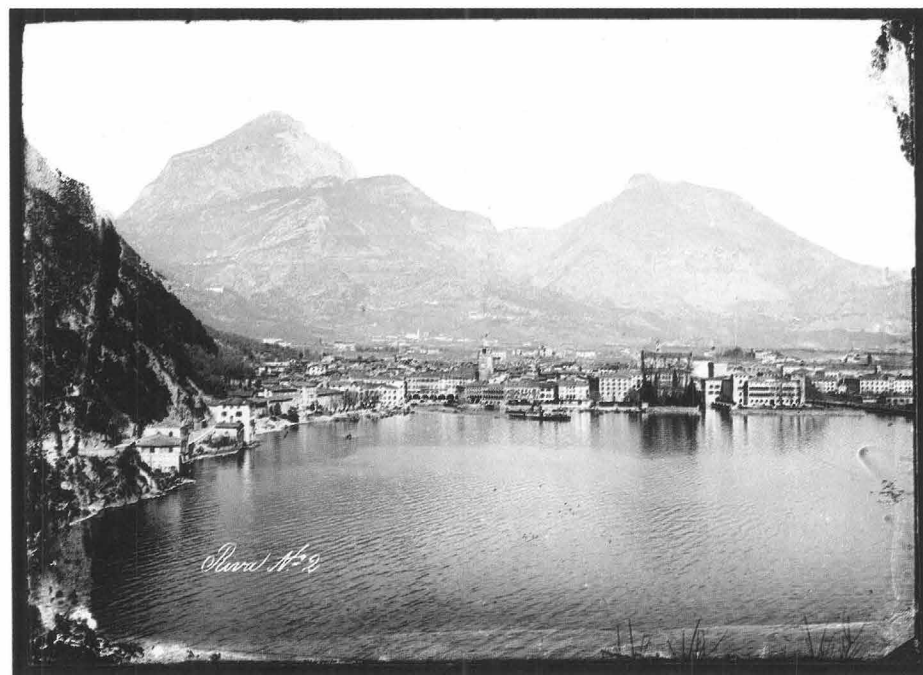
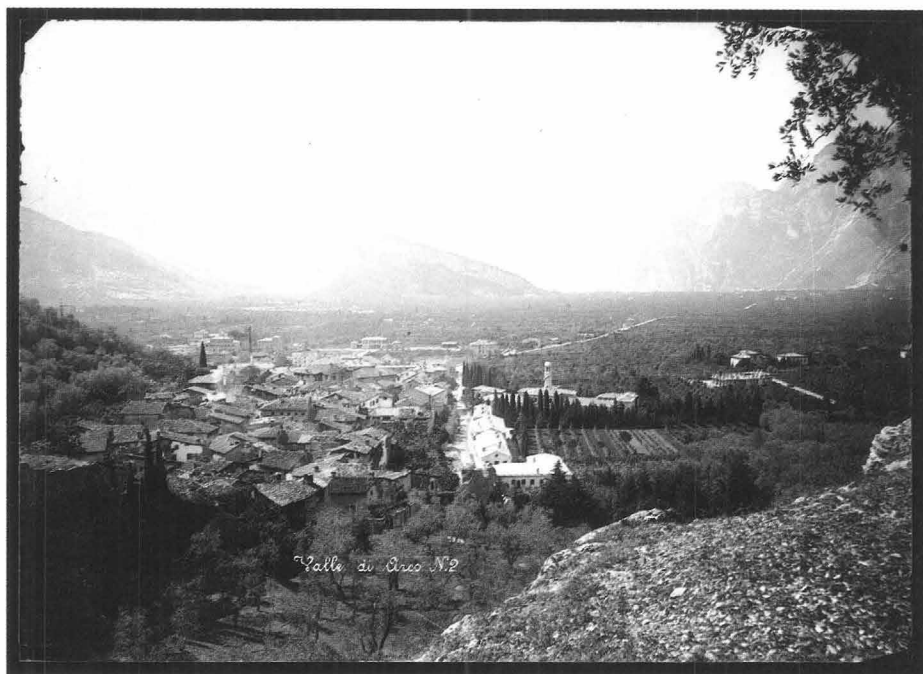




Riva. Piazzale di Rocca,
prima del 1915. Lastra 13×18

Valle di Arco. N. 2,
prima del 1915. Lastra 13×18

Riva N. 2,
prima del 1915. Lastra 13×18





Riva da mezzogiorno,
prima del 1915. Lastra 13×18

Riva. Il porto da Levante,
prima del 1915. Lastra 13×18



Riva il porto N. 3,
prima del 1915. Lastra 13×18



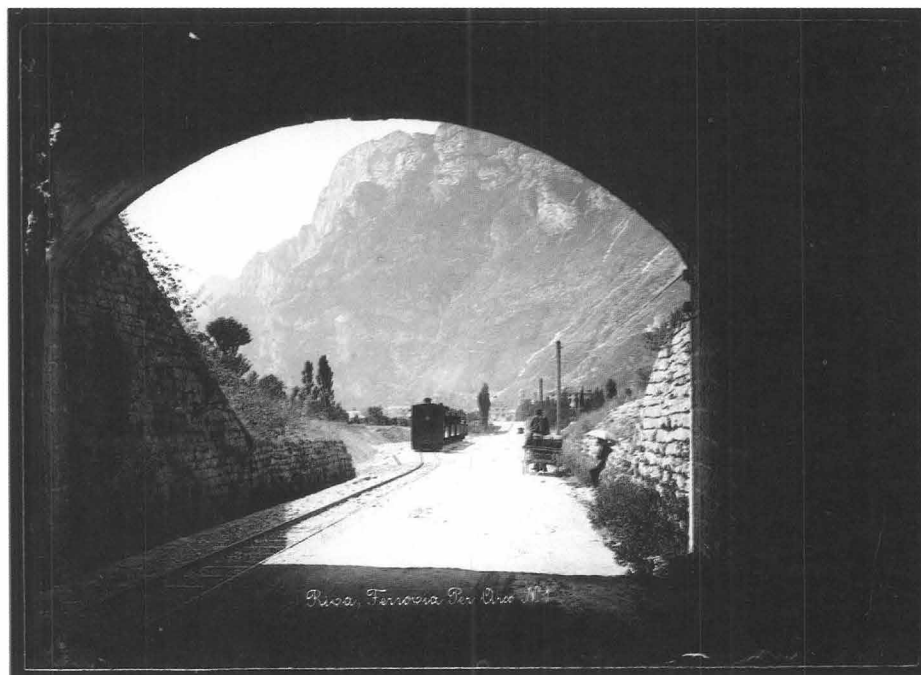
Riva il porto N. 3



Riva la piazza a Ponente,
prima del 1915. Lastra 13×18

Riva i portici,
prima del 1915. Lastra 13×18

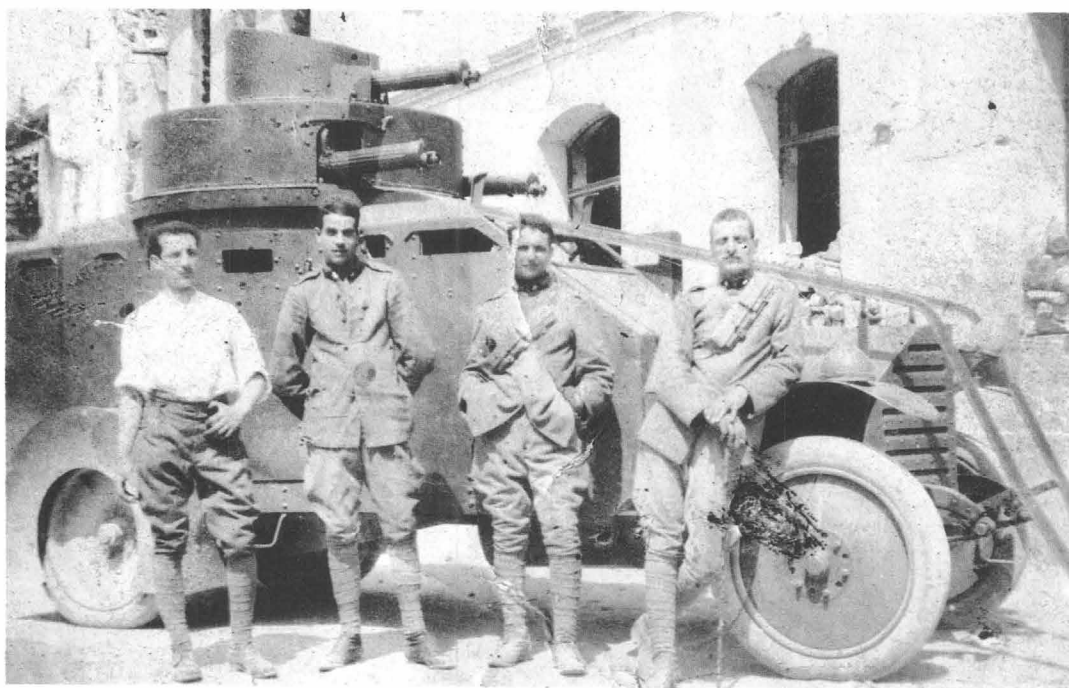
Riva ferrovia per Arco. N. 1,
prima del 1915. Lastra 13×18





*Al fronte, 21 luglio 1917.
Riproduzione da originale*

*Al fronte, 6 giugno 1917.
Riproduzione da originale*

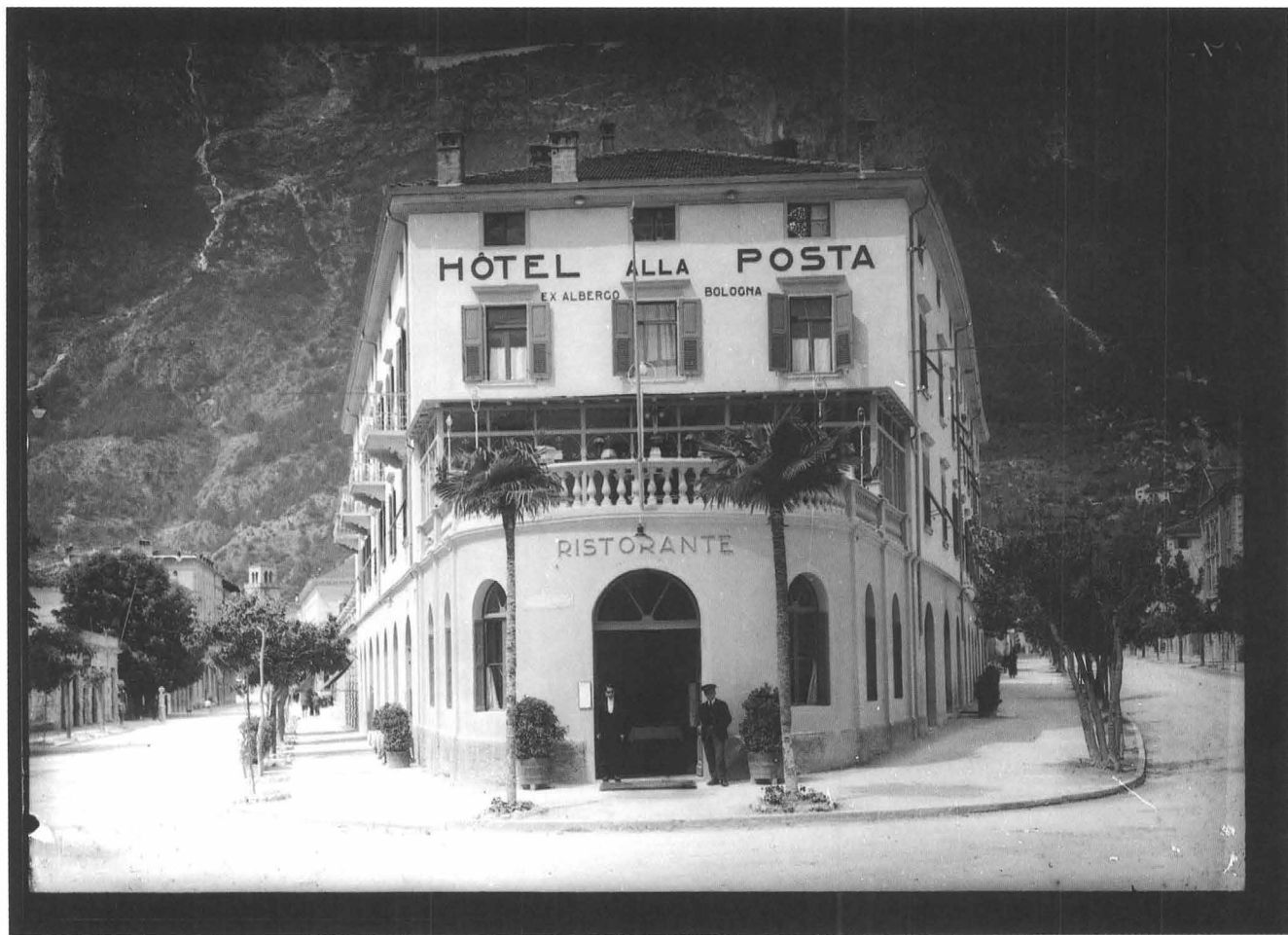


*Al fronte, 1917.
Riproduzione da originale*

*Innsbruck, 29 marzo 1917.
Riproduzione da originale*



*Hotel alla Posta, già Albergo Bologna.
Lastra 13×18*





*Albergo Europa.
Lastra 13×18*

*Albergo Bellavista.
Lastra 10×15*



Grand Hotel Riva.
Lastra 13×18





*La demolizione della vecchia dogana,
1928-1930 circa. Lastra 9×12*

*Ristorante «Faccetta nera», 1945 circa.
Lastra 10×15*



*Riva, Via del Faggio, 1945 circa.
Negativo 35 mm*



Veduta di Riva 1945 circa.
Lastra 13×18



Ritratto della fidanzata,
1929. Lastra 12×16





1930 circa.
Lastra 6×9

1950 circa.
Riproduzione da originale



1930 circa.
Riproduzione da originale



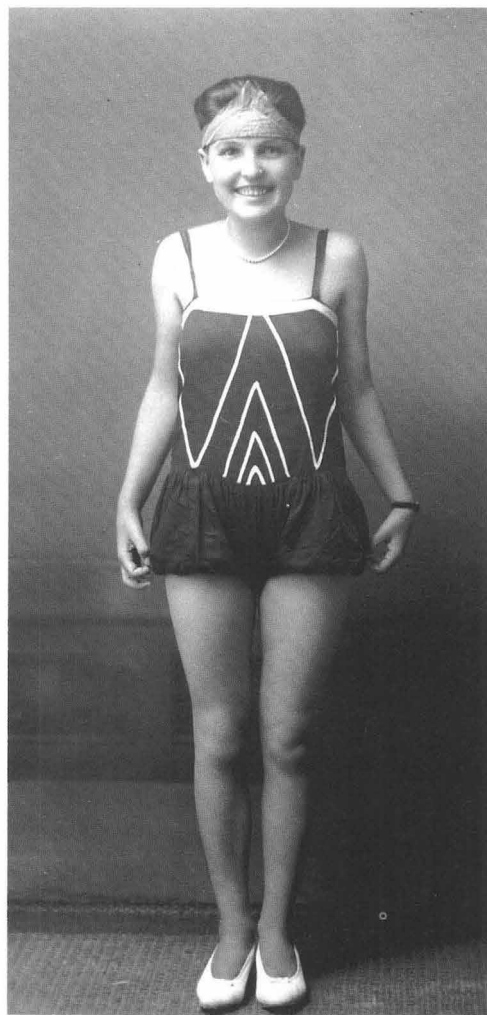
1940 circa.
Lastra 10×15



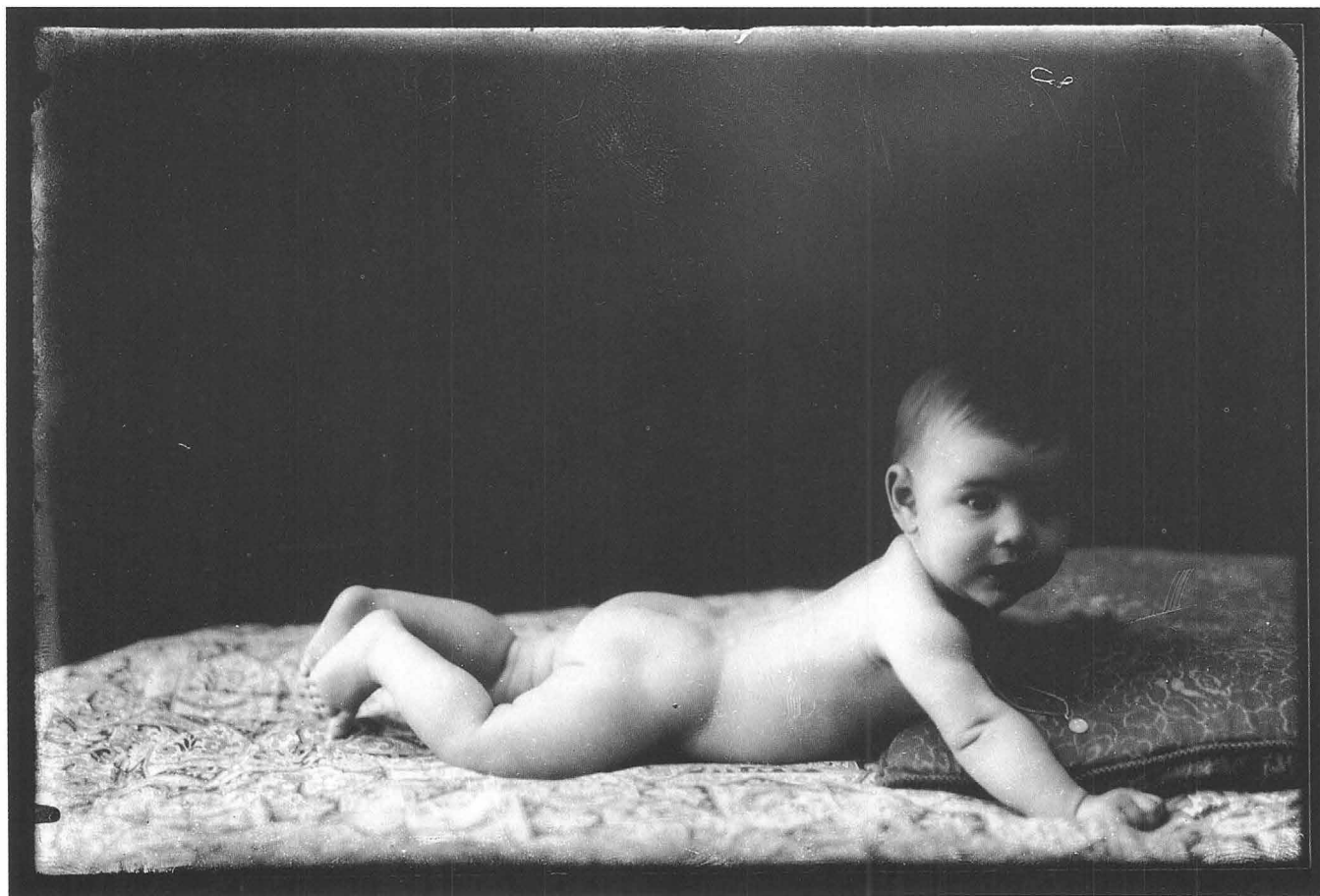


1930 circa.
Lastra 10x15

1930 circa.
Riproduzione da originale



1940 circa.
Lastra 10x15





1940 circa.
Riproduzione da originale

1925 circa.
Riproduzione da originale



1925 circa.
Riproduzione da originale



1925 circa.
Lastra 12×16,5



1925 circa.
Lastra 18x24



1925 circa.
Lastra 18x24



1925 circa.
Lastra 18x24



*Il fidanzamento, 1925 circa.
Lastra 18x24*



1925-1928 circa.
Lastra 18x24



*Ripresa eseguita sul retro dello studio di viale
Roma, 1926. Lastra 18x24*

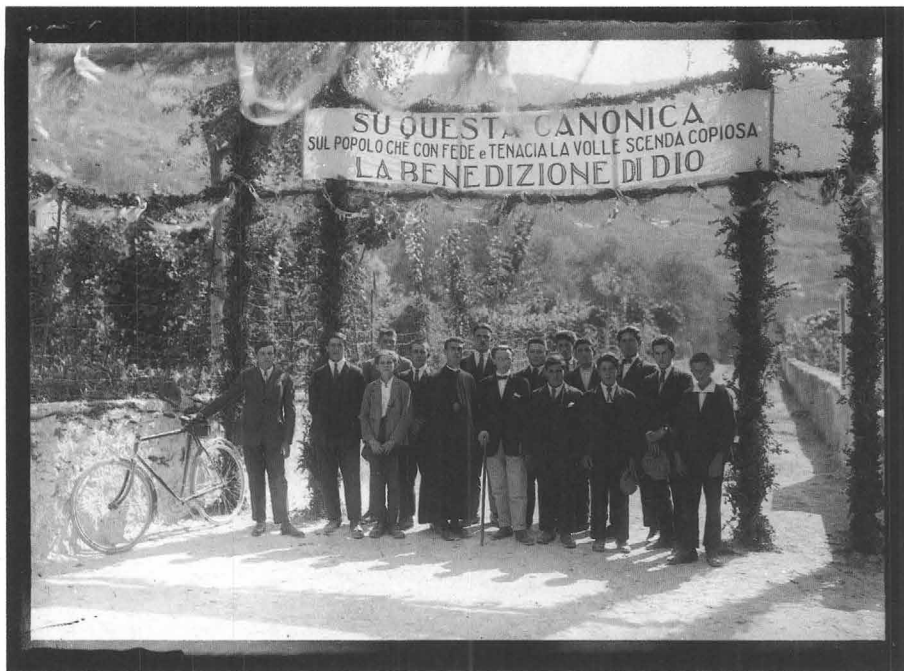


*Il matrimonio, 1930 circa.
Lastra 13x18*



*Il battesimo, febbraio 1940.
Il personaggio al centro, con il neonato in braccio,
è il fotografo Silvio Pozzini. Lastra 13×18*





*Canonica di Sant'Alessandro, 1928.
Lastra 13×18*

*Rappresentazione sacra, 1930 circa.
Lastra 10×15*



1935 circa.
Lastra 13×18

La comunione, 1947-1950 circa.
Riproduzione da originale



1925 circa.
Riproduzione da originale



1930 circa.
Lastra 13×18



1936 circa.
Riproduzione da originale



*Gabriele D'Annunzio
a Riva, 1935 circa.
Riproduzioni da originale*





*L'inaugurazione
del porto di San Nicolò
alla presenza del
ministro Bottai, 1938.
Negativi 35 mm*







*Figli della Lupa, 1939 circa.
Negativo 35 mm*

*Adunata fascista 1935 circa.
Negativi 35 mm*







*Raccolta dalla lana
per i combattenti,
1941 circa. Negativo 35 mm*

*Orti fascisti, 1942.
Negativo 35 mm*



*La squadra di calcio
della Benacense, 1928 circa.
Lastra 9x12*

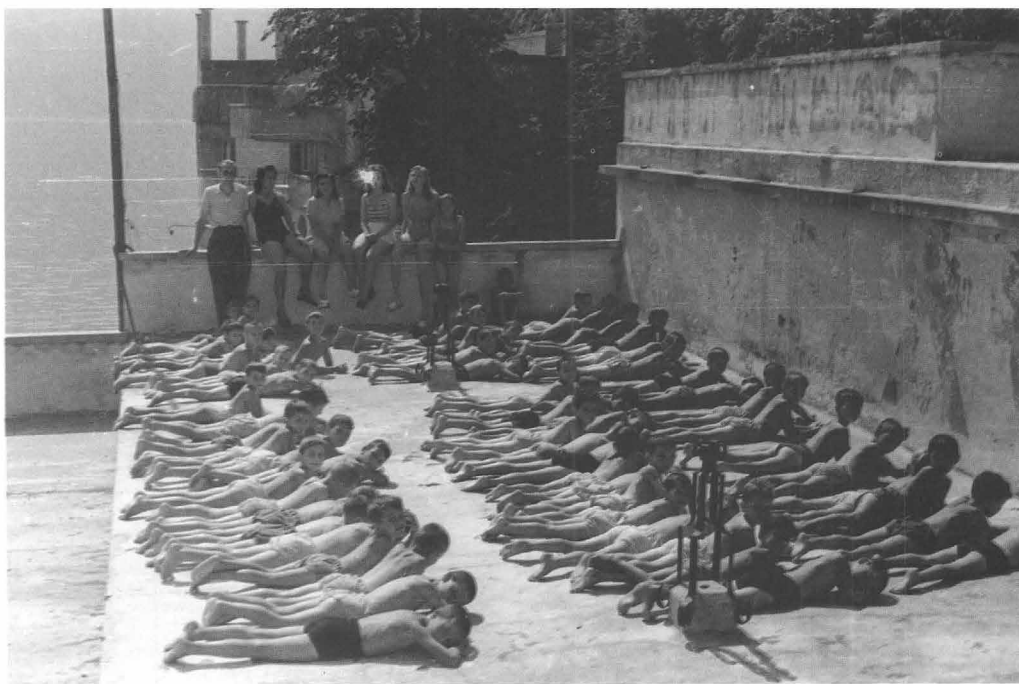


*Pubblicata su «Fraglia Atletica Benacense» nel
1928 con la didascalia: «La squadra della
Benacense che difese i colori del Dopolavoro di
Trento ai campionati nazionali di nuoto (...)».
Lastra 13x18*



1930 circa.
Lastra 9×12

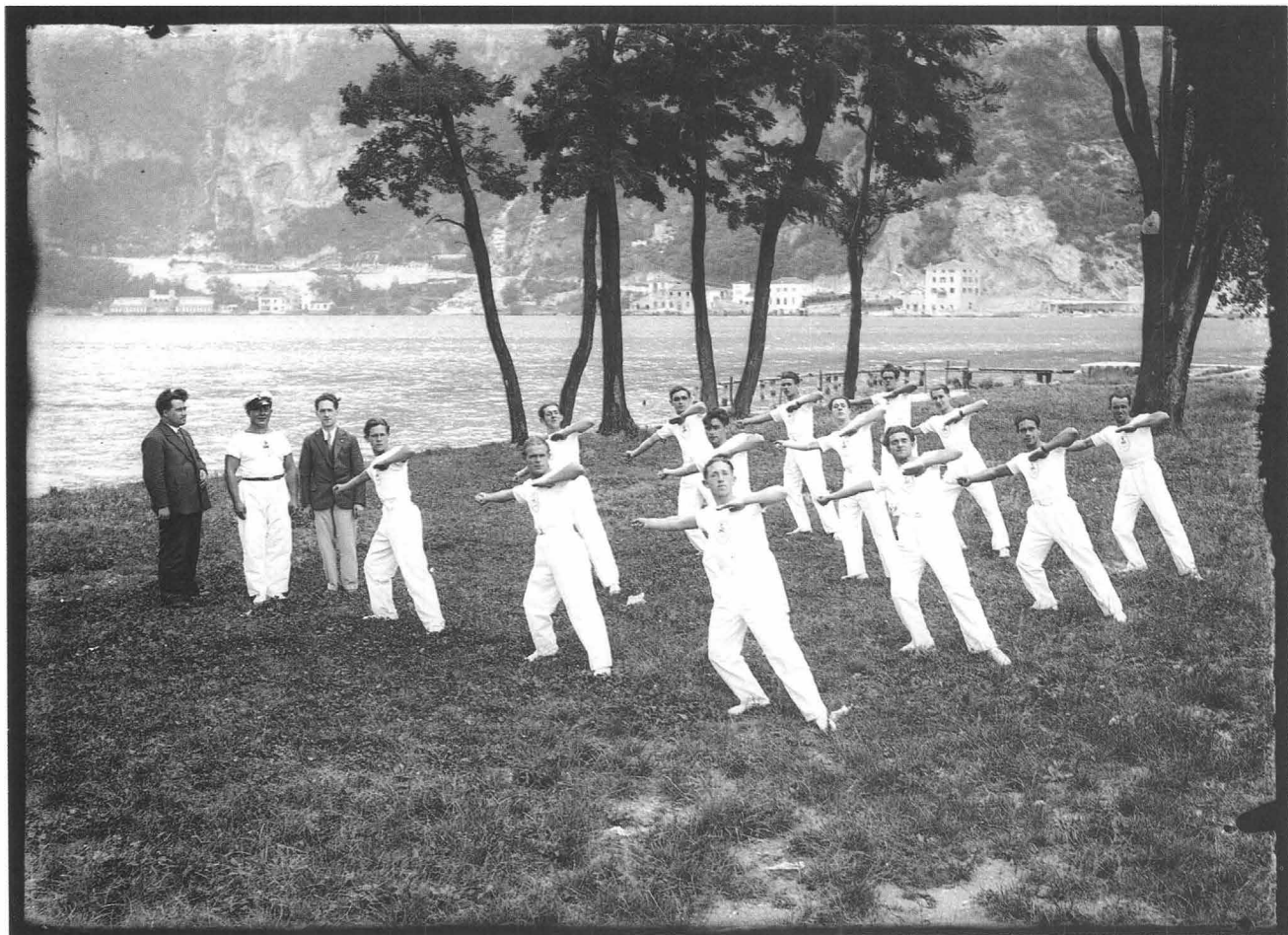
Bagni Excelsior, 1930 circa.
Negativo 35 mm



1930 circa.
Lastra 10x15



1932 circa.
Lastra 13×18





*Il Giro d'Italia a Riva,
1935 circa. Negativi 35 mm*







*Il XXX Giro d'Italia a Riva,
1947. Negativi 35 mm*







*Straripamento del torrente Albola,
17 maggio 1926.
Riproduzioni da originale*





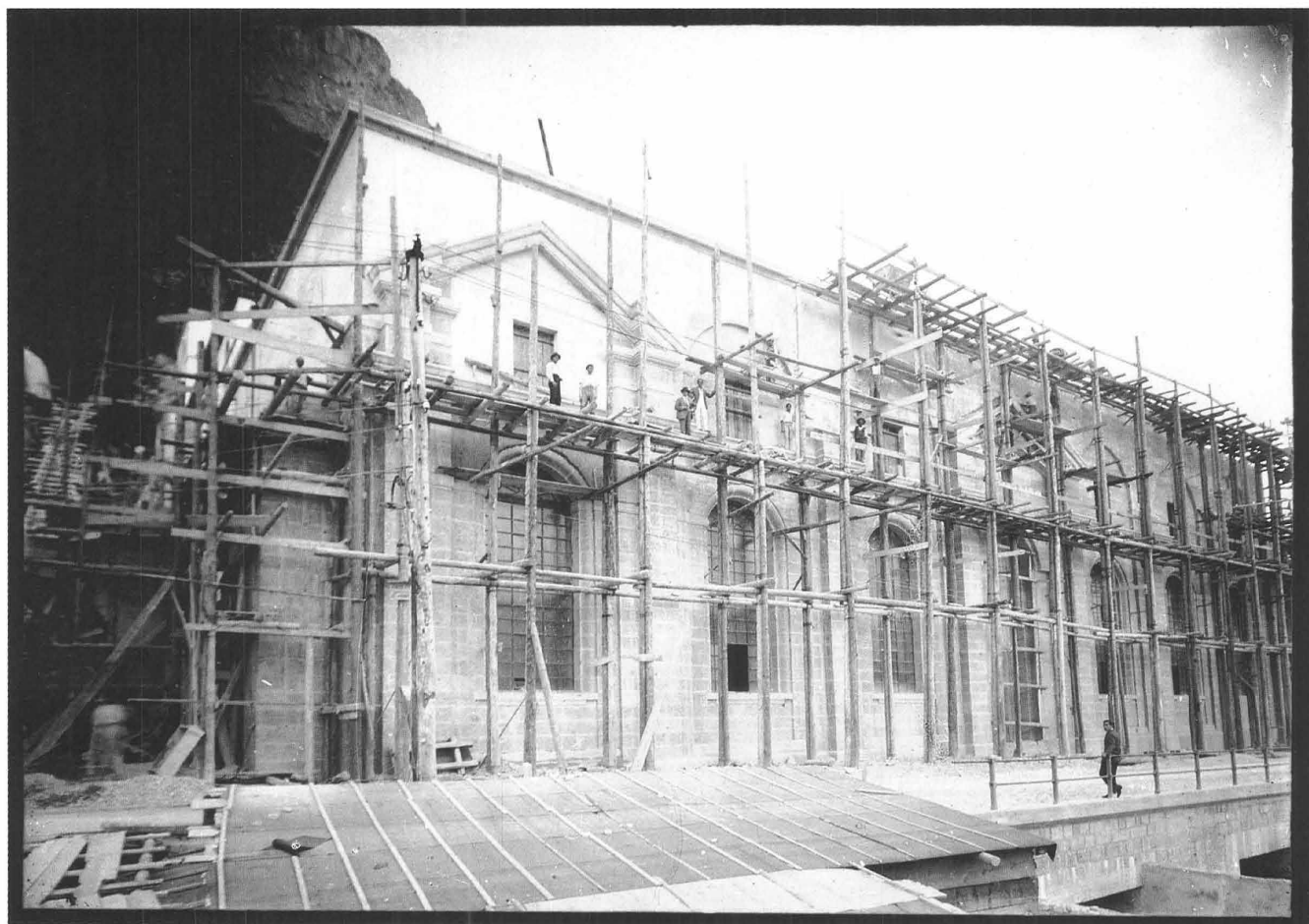


*Incidente automobilistico, 1930 circa.
Lastre 13x18*

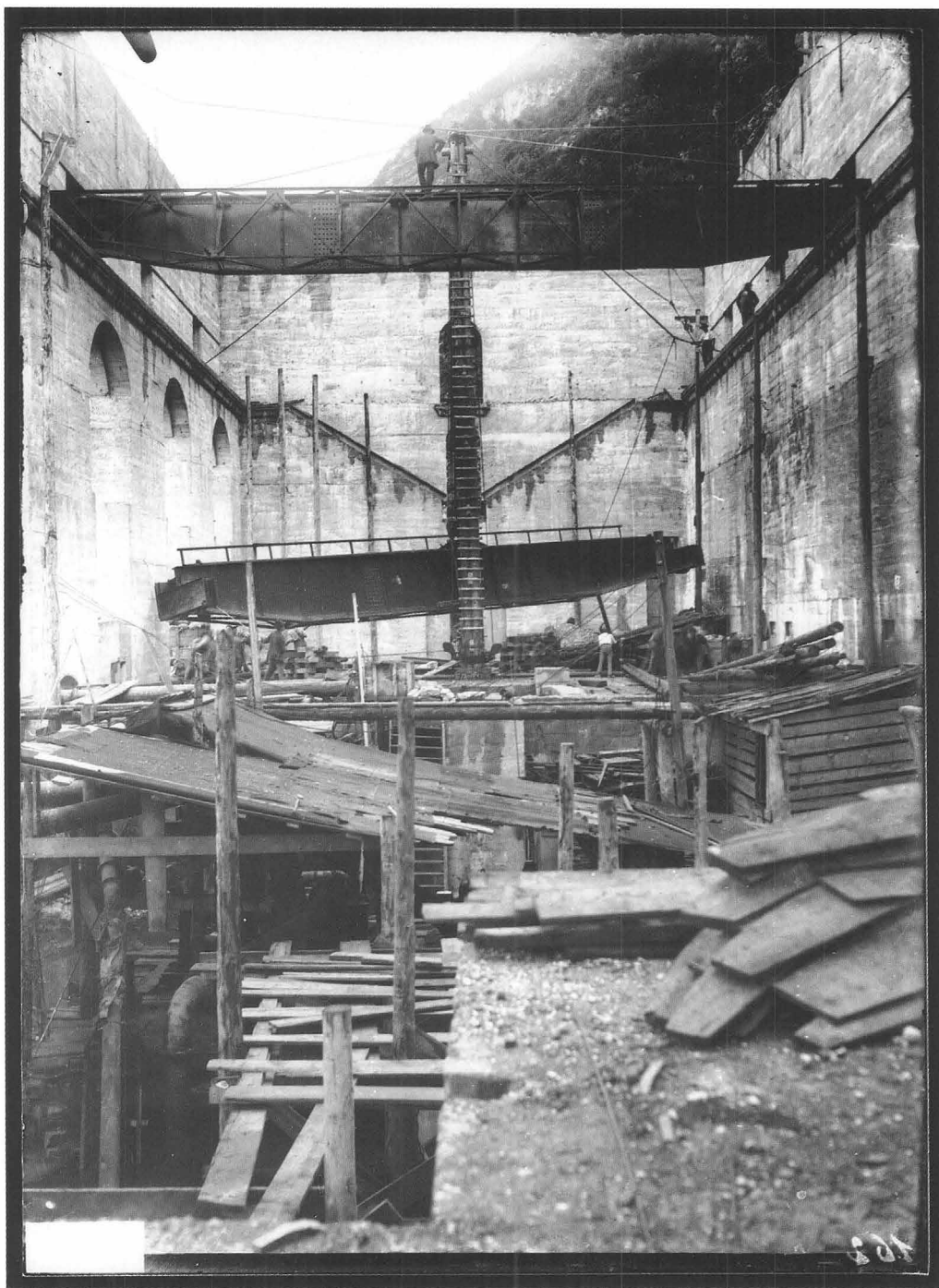


*Officina FIAT all'interno della galleria
della Gardesana occidentale, 1944-1945.
Riproduzione da originale*





*Lavori per l'ultimazione
dell'edificio principale della
centrale elettrica del Ponale,
1928 circa. Lastre 13x18*





*Lavori nella sala macchine della
nuova centrale elettrica del
Ponale, 1928 circa.
Lastra 13×18*

*L'ingresso della nuova centrale
elettrica del Ponale, 1930.
Lastra 13×18*



La nuova centrale elettrica del Ponale, 1930.
Lastra 13×18



*La sala composizione dello Stabilimento
tipografico Miori, 1936-1940.
Riproduzione da originale*



*La sala macchine dello Stabilimento tipografico
Miori, 1936-1940. Riproduzione da originale*



*La legatoria dello Stabilimento tipografico Miori,
1936-1940. Riproduzione da originale*



*Il negozio dello Stabilimento tipografico Miori,
1936-1940. Riproduzione da originale*



*Corsi professionali: legatoria,
1942. Negativo 35 mm*

*La prima classe elementare di
Riva, 1942. Negativo 35 mm*





*Riva, aprile 1945.
Negativo 35 mm*

*Operai della FIAT ai funerali dei
partigiani, aprile 1945.
Negativo 35 mm*

*28 aprile 1945.
Negativo 35 mm*





*Partigiano portaordini, aprile
1945. Negativo 35 mm*

*Danni di guerra, aprile 1945.
Riproduzione da originale*



43



44

EFFETTI DI MITRAGLIAMENTO



45



46

MITRAGLIAMENTI SUI CAMION TEDESCHI



47



48



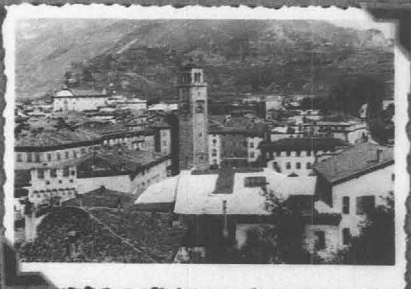
55

PARBIERE IMPROVVISATO



- PARTENZA DEI REDUCI DA RIVA

56



57



RANCIO ALLA POPOLAZIONE POVERA.

58



59

SCONTRO TRA PARTIGIANI E TEDESCHI



ASSISTENZA NEI RIFUGI

60

Aprile 1945.
Riproduzione da originale

Aprile 1945.
Riproduzione da originale



97

SI STA SALVANDO IL RIMORCHIATORE

98



99

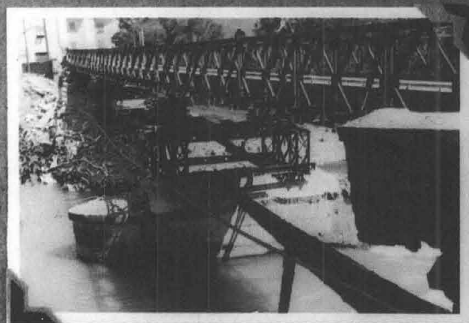
100



101

COMBATTENTI, ALLEATI E PARTIGIANI APPREZZATI

102

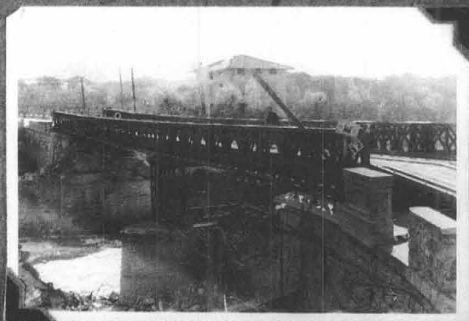


139



140

*Il ponte di Arco, aprile 1945.
Riproduzione da originale*



141



142



143



144

Gli strumenti del fotografo

Maurizio Rebuzzini

A differenza di altre libere espressioni della creatività applicata, la fotografia professionale dipende in larga misura dai suoi strumenti. Con questo, anche nell'attuale sede, vorremmo subito allontanare un equivoco largamente diffuso: non è assolutamente vero che la professione del fotografo debba essere identificata nel e con il solo possesso dell'apparato fotografico. Invece la professione/professionalità dipendono da una ampia serie di equilibri tecnici/culturali/creativi che si celano dietro i gesti sicuri del fotografo e che vanno oltre la loro apparenza. È però verosimile che il complesso degli oggetti tecnici rappresenta l'indispensabile infrastruttura di produzione del fotografo; ed è legittimo stimare che la sua professione/professionalità si costruiscono anche sul corretto utilizzo dell'apparecchio fotografico, governato in relazione ai possibili campi di applicazione.

L'insieme degli apparecchi di Carlo Armani, una selezione dei quali è stata raccolta nell'esposizione pubblica retrospettiva, è sostanzialmente ordinato con la sua dimensione professionale, dalla quale peraltro dipende.

Fotografo di provincia, Carlo Armani si è impegnato in una vasta serie di riprese tra di loro diverse. Se la matematica li concedesse, due i minimi comuni denominatori della sua attività, minimi comuni denominatori del mestiere di fotografo. Uno, fin scontato: la fotografia in quanto registrazione meccanica della realtà (oppure della parvenza di realtà: dibattito ampio, altrove condotto con dovizia di apporti). Due, l'utilizzo di apparecchi fotografici, di obiettivi e di accessori patrimonio della professione.

Nessuno degli strumenti appartenuti a Carlo Armani si isola dalla più ampia storia evolutiva della fotografia per fare corsa autonoma oppure per tracciare

una linea evolutiva propria. Tutti sono invece in regola con la tranquilla e serena dimensione quotidiana dell'impegno professionale.

Secondo la consueta specializzazione delle prestazioni, alcuni apparecchi fotografici sono ad esempio più adatti di altri alla fotografia di panorami; alcuni apparecchi fotografici sono invece più maneggevoli di altri nel ritratto d'atelier posato davanti alle scenografie simboliche. Lo stesso si può dire per gli obiettivi: declinati in relazione al loro grado di morbidezza o di contrasto proiettato sulla pellicola. Dovendo quindi assolvere diverse commissioni professionali, Carlo Armani si attrezzò in modo utilitaristico: il massimo risultato (professionale e aziendale) con il minore sforzo (tecnico): dunque una serie di apparecchi, ognuno dei quali particolarmente idoneo in uno degli specifici campi di applicazione della fotografia professionale.

Tra gli obiettivi in inventario, due Goerz – il Doppio Anastigmatico 210 mm e il Tele Dagor 90 mm –, riferimenti anche mitici per coloro i quali considerano con reverenza la storia evolutiva della tecnologia fotografica. Fino al secondo conflitto mondiale, la tedesca Goerz dominò il mercato imponendo universalmente le sue direttive ottiche.

Ogni altra produzione, alcune delle quali arrivate fino ai nostri giorni (Carl Zeiss, Rodenstock e Schneider sopra tutti), fu influenzata proprio dai disegni ottici Goerz.

Presumibilmente, dovendo abbinare le riprese agli strumenti, Carlo Armani utilizzò il suo teleobiettivo 90 mm con le lastre 6×9 cm montate negli chassis adatte alle sue diverse macchine in legno. Negli anni del suo professionismo la scelta del formato 6×9 cm (ai tempi piccolo; oggi già mediogrande formato, considerata la diffusione degli apparecchi per negativi 24×36 mm) dipendeva da due motivi, entrambi legittimi. Da una parte dall'esigenza di Carlo Armani di muoversi con una dotazione tecnica sostanzialmente contenuta; ipotizziamo: macchina fotografica a soffietto 6×9 cm, chassis in formato e teleobiettivo 90 mm in una pratica valigia di piccole dimensioni. Dall'altra dal contenimento dei costi di produzione per i lavori di impegno sostanzialmente relativo.

L'utilitarismo dell'economia di produzione è anche

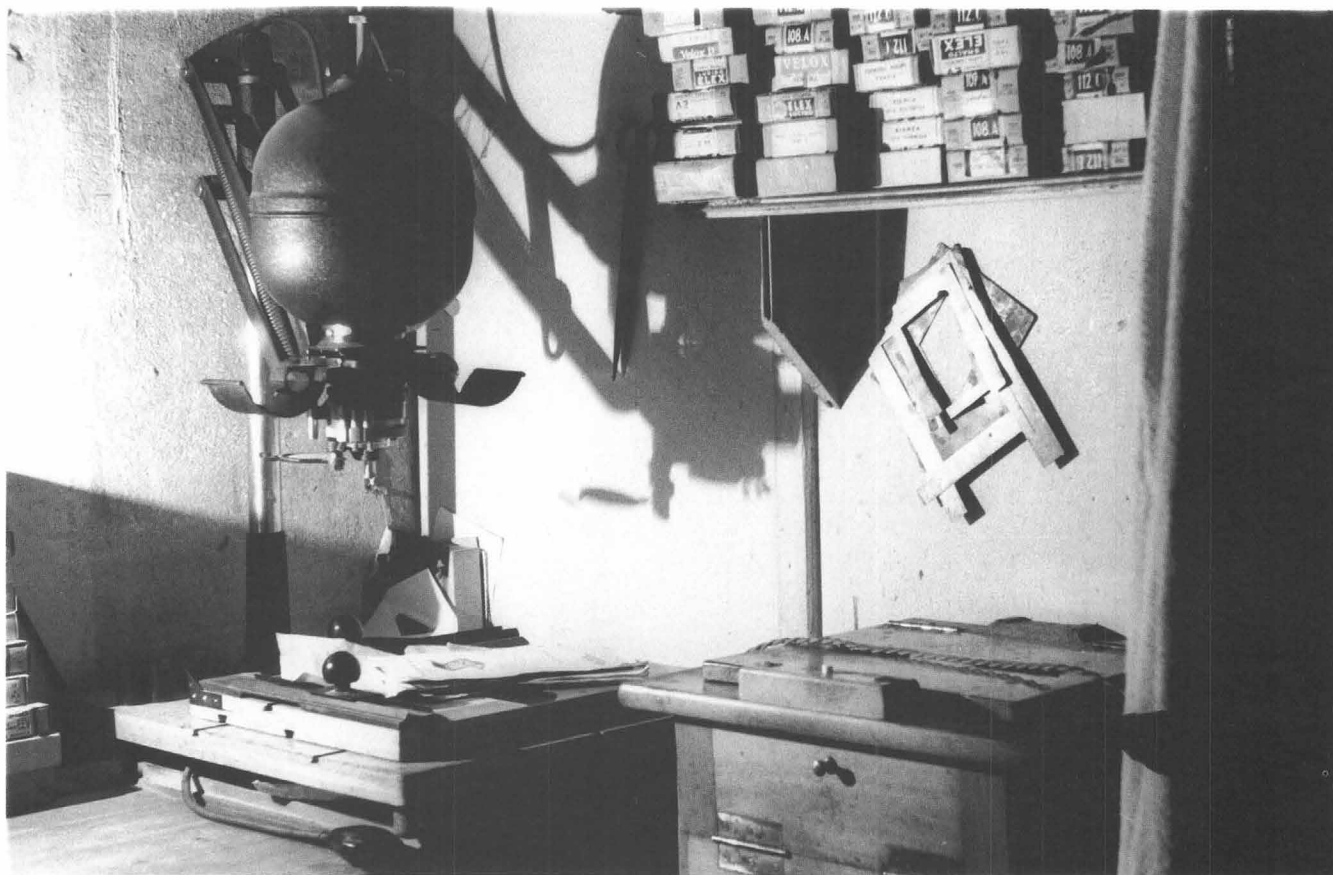
dimostrata dalla presenza, nella sua dotazione tecnica, del portarulli Rada, dello chassis filmpack a scamotaggio per lastre in rapida successione e degli chassis per lastre 6×9 cm da esporre, nel formato quadrato 6×6 cm, con la biottica Rolleiflex usata a mano libera. A differenza di altri apparecchi fotografici in dotazione allo studio di Carlo Armani, la Rolleiflex è adatta all'istantanea, cioè alla ripresa fotografica di avvenimenti in svolgimento. Il resto dell'attrezzatura Armani era invece indirizzato alla fotografia posata, con l'apparecchio fotografico montato su robusti cavalletti in legno (più di uno, e di dimensioni diverse, nell'inventario totale).

La produzione fotografica più remunerativa consentiva a Carlo Armani un approccio più rigoroso con l'immagine; da cui la scelta di obiettivi dalle prestazioni differenziate.

Senza perdersi in dettagli circa i rapporti intercorrenti tra la lunghezza focale e l'angolo di campo, semplifichiamo ogni considerazione nella valutazione secondo la quale ogni fotografo utilizza la lunghezza focale più lunga possibile, che facilita il controllo prospettico del soggetto inquadrato. Ecco, quindi giustificata, o magari soltanto motivata la focale 136 mm montata sulla Gaumont o la presenza di obiettivi da utilizzare sui diversi apparecchi fotografici fino al 18×24 cm: Rodenstock Aplanat, Voigtländer, Steinheil 105 mm, Zeiss Tessar 210 mm (attenzione: per dovere d'attualità le lunghezze focali riferite sono sempre indicate nell'odierna unità di misura in millimetri; ai tempi le indicazioni, così come le relative incisioni sulle montature degli obiettivi, erano invece espresse in centimetri).

I diversi formati di ripresa, e la conseguente necessità di risolvere le rispettive esigenze prospettiche – indissolubilmente legate al rapporto di riproduzione sulla lastra fotografica –, sono la chiave di interpretazione anche della cosiddetta trousse di più obiettivi conservati in un loro proprio cofanetto (una volta ancora Goerz; cofanetto di quattro obiettivi). La serie dei gruppi ottici poteva, può ancora, essere combinata per la creazione di diverse lunghezze focali, ognuna delle quali determinata da un gruppo ottico anteriore a tutte comune e da diversi gruppi ottici posteriori

La camera oscura dello studio di via Gazzoletti, 1947-1948.



(nota: la stessa idea è stata rielaborata dalla giapponese Nikon per la linea dei teleobiettivi Nikkor-T ED destinati alla fotografia grande formato).

Qual è, in definitiva, una linea conduttrice dell'attrezzatura di Carlo Armani? Ancora una volta, dobbiamo identificarla nella professionalità di un mestiere che ancora non aveva perso il suo legame con la raffigurazione pittorica. Ai nostri giorni, la proliferazione di fotografie professionali inutili ben stampate su bella carta patinata ha modificato gli antichi equilibri originali. Parlare di rappresentazione prospettica e di corretta raffigurazione della realtà non è più opportuno. La fotografia è ormai terreno della critica estetica che poco conosce la geometria delle forme. Per sorvolare

sulle ignoranze oggi si parla di fotografia emozionale e così si perde per strada la scuola di chi, come Carlo Armani, ha invece scandito i tempi del rigore formale.

Oggi la pellicola sensibile pare impressionata da sfumature cromatiche o tonali più che da rigorose forme. Per cui chi può ancora capire, apprezzare, o immaginare soltanto la pertinenza della ripresa fotografica con apparecchi in legno, (anonimi nella loro manifattura) per lastre grande formato fino al 18×24 cm con i movimenti dei loro piani principali? Il piano immagine (ovvero piano focale, ovvero dorso) è posizionato rispetto al soggetto per il suo controllo prospettico: guai le linee cadenti, guai le alterazioni volumetriche. Il piano dell'obiettivo viene invece inclinato

La camera oscura dello studio di via Gazzoletti, 1947-1948.



per l'ideale estensione della nitidezza a tutto campo. Ognuno degli strumenti fotografici veniva combinato per l'adeguato rispetto delle prerogative proprie del soggetto inquadrato e ripreso: dal ritratto al paesaggio, al gruppo in posa, alla cerimonia.

Nel mucchio degli apparecchi fotografici che testimoniano la concretezza del quotidiano di Carlo Armani, pure riassunto in registri compilati con minuto puntiglio, una scoperta.

Aperto uno chassis portapellicola è stata abbagliata dalla luce una lastra in vetro, dunque irrimediabilmente persa (in termini fotografici). Fu una lastra esposta, oppure si tratta di una lastra caricata nello chassis in previsione di un lavoro e lì rimasta per

sopraggiunte diverse situazioni?

Un mistero mai più risolvibile, che apre spazio al sogno e all'immaginazione. Mentre gli occhi si posano sulle immagini ordinate dall'ampio archivio di Carlo Armani, l'idea della lastra abbandonata ne evoca altre, con una precisione straordinaria. La fotografia mai scattata, come ci piace pensare, è veramente il segno delle grandi ore del professionismo di Carlo Armani. Ore veramente sue, che valgono tutti i piccoli disagi, tutta la ripetitività dell'impegno professionale. Ore che sono state segnate dal ritmo scandito dal cerimoniale fotografico, ogni volta serenamente allestito e sapientemente consumato.

La grandezza di un fotografo di provincia, figura

La camera oscura dello studio di via Gazzoletti, 1947-1948.



tra le più nobili della stessa dimensione assoluta della fotografia, sta in se stesso. La gente, attorno a lui vive una vita reale. Lui vive veramente il momento presente. Come altri suoi colleghi e come i professionisti a noi contemporanei, in perenne equilibrio tra i suoi diversi impegni – ognuno dei quali assolto con il corretto apparecchio –, Carlo Armani ha vissuto tre, cinque, dieci vite in una volta; sulle rive del lago, nella sala della posa, alle cerimonie, ai banchetti. Davanti al suo obiettivo è passato un mondo che si è sistematicamente composto entro i confini del vetro smerigliato; una realtà rovescia presto riequilibrata nel processo di stampa in camera oscura. Un giorno dopo l'altro; tutti i giorni diversi uno dall'altro.

No. del Cat. 1

Esente da bollo
per decr. dell' I. r. Min. d. Finanze
del 3 aprile 1901, Nr. 8788.

Assolutorio

della Scuola complementare per apprendisti.

Vimani Carlo apprendista,
nato a *Stiva* addì *4 luglio 1898*
ha frequentato la Scuola complementare per apprendisti di due classi
in *Stiva* e fu classificato come segue:

Contegno morale: *lodevole* Frequentazione:

Anno scolastico	Materie d'insegnamento	Profitto	Firme
<i>1912-13</i>	Geometria e teoria delle proiezioni	<i>lodevole</i>	<i>Amatori</i>
	Disegno geometrico e di proiezione	<i>lodevole</i>	
	Disegno a mano libera . .	<i>eminente</i>	
<i>1913-14</i>	Disegno applicato	<i>lodevole</i>	<i>A. Lorenz.</i>
	Stile d'affari e prescrizioni generali sulle industrie .	<i>soddisfacente</i>	
	Aritmetica industriale . .	<i>soddisfacente</i>	<i>Fainy</i>
	Tenitura dei libri industriali	<i>sufficiente</i>	

Numero delle ore di assenza ; di queste non giustificate.

Stiva li *30 aprile* *1914*



Amatori
Dirigente della scuola complementare.

Amatori
Capoclasse.

Graduazione delle note.

Nr.	Contegno	Frequentazione	Profitto
1	lodevole	molto diligente	eminente
2	soddisfacente	diligente	lodevole
3	conforme	interotta	soddisfacente
4	meno conforme	trascurata	sufficiente
5	non conforme	—	insufficiente

200.

Stampiglia per scuole compl. per apprendisti Nr. 14 a.

Vienna, i. r. Depos. libri scol. Fol. 250/12.

Attestato.

Assolutorio della Scuola
complementare per apprendisti,
Riva, 30 aprile 1914.

Attestato firmato Francesco
Tonelli, Riva, 20 febbraio 1919.

Certifico che Armani Carlo di
Camillo fece i tre anni di pratica qua-
le fotografo apprendista, con buon esito
nel mio atelier fotografico dimostrando
il massimo zelo. Giovane diligente e
fedele sotto ogni riguardo è degno del-
la più grande raccomandazione.

Riva di Trento, 20 febbraio 1919.

Francesco Tonelli

Visto, si conferma!

Dal Magistrato civico

quale autorità politica distrettuale di I. istanza

Trento, addì 20 febbraio 1919.



L. Guay

FEDERAZIONE FASCISTA AVTONOMA DELLE COMUNITA' ARTIGIANE D'ITALIA

Aderente alla Confederazione Generale Fascista dell'Industria Italiana
(Riconosciuta con R. Decreto 5 Dicembre 1926 N. 2224)

TELEFONO N. 344

N. Prot. 604



SEGRETERIA DELLA
PROVINCIA DI TRENTO
VIA BELENZANI N. 23

Federazione Fascista Autonoma
delle Comunità Artigiane
d'Italia, Trento, febbraio 1929.

Trento, febbraio 1929/VII.

SIGNOR

Da parte di vari membri della Comunità Prov. Fotografi sono state replicatamente avanzate a questa Federazione delle lamentanze per abusive riproduzioni di opere fotografiche, riproduzioni eseguite e divulgate senza la necessaria licenza degli autori professionisti i quali oltre che vedere lesi i loro diritti si trovavano anche danneggiati per lo sfruttamento commerciale delle loro opere.

Di fronte a questi fatti che possono crescere specialmente per il continuo aumento della stampa illustrata o delle illustrazioni in cartolina od altro per luoghi di soggiorno e di cura, quanto per il dilagare di accaparratori per ingrandimenti, necessita far rilevare che la **Fotografia, parificata a tutte le altre manifestazioni dell'umano ingegno, gode giustamente del Diritto d'Autore previsto dalla Legge 7 novembre 1925.**

In seguito a ciò, per ovviare incresciose conseguenze per ambe le parti, ognuno che abbia interesse di riprodurre e render pubblica qualunque esecuzione fotografica a scopo di smalti, ingrandimenti o stampe di qualsiasi genere in riviste, cataloghi, periodici, guide, calendari, cartoline illustrate ecc. ecc. deve in primo luogo chiedere la concessione al rispettivo autore fotografo e ciò anche perchè lo stesso può aver riservata la riproduzione per propri determinati fini od aver con altri interessati separati impegni. Contemporaneamente a tale richiesta si dovrà precisare all'autore lo scopo ed il numero delle copie che verranno prodotte a fine di poter stabilire un equo compenso a titolo di collaborazioni od indennizzo.

Con ciò la Comunità Provinciale Tridentina dei Fotografi viene a fare opera analoga a quella già incamminata dai Fotografi professionisti in tutta Italia a fine di reprimere gli abusi dei molti profittatori dell'Arte Fotografica ed in riconoscimento che la difesa della proprietà artistico-professionale rientra nel programma della difesa morale e materiale della Classe.

La S. V. è pregata di prendere nota di questa n/ comunicazione e nella eventualità di attenersi alle modalità suesposte.

Con ossequio si segnano,

Per la SEGRETERIA PROV. DI TRENTO
IL SEGRETERARIO
RENATO GOZZALDI

Per la COMUNITA' PROV. FOTOGRAFI
IL CAPO COMUNITA'
E. UNTERVEGHER

FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA DEGLI ARTIGIANI
Segreteria Prov.le di Trento

Comunità Fotografici Mestiere fotografo

L'anno 1935, XIII°, il giorno 27 marzo, sotto
gli auspici della Segreteria Prov.le dell'Artigianato
di Trento, allo scopo di tutelare l'interessi della
categoria, è stato pattuito (per il Comune di Riva)
di adottare la tariffa allegata per i lavori di svi-
luppo e stampa per dilettanti e la tariffa pare alle-
gata per il lavoro di studio e per i lavori industriali.

Art. 1°) Allo scopo di vigilare sull'osservanza del
presente patto, viene costituito un Comitato di tre
membri, uno dei quali assume le funzioni di presi-
dente. I membri del Comitato durano in carica un an-
no e possono essere riconfermati.

A far parte del Comitato vengono chiamati, per la pri-
ma volta i Signori: POZZINI SILVIO, GILLI EMILIO, ODO-
RIZZI GIOVANNI.

Il Signor ODORIZZI GIOVANNI assume la carica di Pres-
idente. Allo scadere del termine, i contraenti sa-
ranno convocati in assemblea, a mezzo d'inserzione su
l'Artigiano, a cura del Segretario Prov.le dell'Arti-
giano, per procedere alla rinnovazione del Comitato.
Il Presidente e i membri del Comitato saranno eletti
a maggioranza assoluta di voti. Il Presidente cessan-

te dovrà consegnare al Presidente subentrante la
somma a lui versata, ai sensi dell'art. 5 e i fondi
di cui all'art. 8 di cui fosse in possesso.

Il Comitato, accertate le infrazioni al presente patto
stabilirà la penale da infliggere all'inadempiente
nei limiti previsti dall'art. 4. Le deliberazioni
del Comitato sono prese a maggioranza di voti.
Contro le decisioni del Comitato gli interessati pos-
sono ricorrere al Collegio Arbitrale di cui all'art.
Art. 2) Ogni contraente ha l'obbligo di denunciare al
Comitato le inadempienze al patto delle quali sia a
conoscenza.

Art. 3) Ogni infrazione al presente patto sarà punita
con una penale che non potrà essere inferiore a Lire
500.00 (cinquecento) né superiore a Lire 500.00 (Cinque-
cento). La misura della penalità sarà stabilita dal
Comitato nei limiti predetti, tenendo conto della
gravità della inadempienza e delle circostanze che
l'hanno accompagnata.

Art. 4) A garanzia degli obblighi assunti con il pre-
sente patto, i contraenti, a richiesta del Comitato,
versano in mano del Presidente una somma non superio-
re alle Lire 500.00 (Cinquecento) rappresentata da
effetti cambiari. Qualora l'inadempiente non versi la penale entro il

termine fissato dal Comitato, questo dovrà prelevare sul deposito di cui sopra l'importo della penale stessa.

Art. 5) Tutte le controversie che possano sorgere in merito all'interpretazione od all'applicazione del presente contratto saranno compromesse in arbitri autorizzati a pronunciare quali amichevoli compositori, secondo le norme del Codice di procedura Civile.

Il collegio arbitrale è composto dai Signori Dott.

OTTORINO ANGELI, Cav. ETTORE RIGHI e presieduto dal Signor GIORGI GIOVANNI.

In caso di assenza o di impedimento di tutti o di alcuni degli arbitri, gli arbitri mancanti saranno nominati dalla Segreteria Provinciale. La collettività dei contraenti, aventi nelle singole vertenze la veste dei legittimi contraddittori del ricorrente o dei ricorrenti è rappresentata, nel giudizio arbitrale, dal Presidente del Comitato. E' del pari rappresentata da quest'ultimo la collettività dei contraenti, quando trattasi di provocare giudizio arbitrale contro uno o più contraenti.

Art. 6) Il ricorso al Collegio arbitrale non sospende l'esecuzione della deliberazione del Comitato in ordine alla penale inflitta, salvo che il ricorrente non depositi a garanzia nelle mani del Presidente una somma corrispondente al doppio della penale stessa.

Art. 7) Le spese di registrazione del presente patto saranno a carico di chi avrà dato causa.

Le spese relative al giudizio arbitrale saranno a carico di chi avrà dato origine al giudizio stesso, qualora questi risulti soccombente e salvo che la sentenza arbitrale non disponga diversamente. Qualora la parte che ha dato origine al giudizio non venga condannata, o venga solo condannata in parte, al pagamento delle spese, a questo, o alla restante parte di questo, sarà fatto fronte con il fondo di cui all'art. successivo.

Art. 8) Per tutte le spese inerenti al presente patto o che possano incontrarsi in dipendenza di questo, ciascuno verserà nelle mani del Presidente ed a richiesta del Comitato la Somma di Lire 25.00 (venticinque). L'importo delle penali versate dai contraenti inadempienti andrà in favore del fondo di cui sopra. Alla risoluzione del contratto le somme risultanti saranno divise in parti eguali fra i contraenti.

Art. 9) I contraenti convengono di consentire agli artigiani, associati alla Federazione Nazionale Fascista degli Artigiani ed esercenti la loro medesima attività, di aderire al presente patto.

I nuovi aderenti dovranno versare nelle mani del Presidente del Comitato la somma di cui all'art. 5, non-

ché versare l'importo pari alla quota parte del fondo costituito ai sensi dell'art. 9 ed esistente all'atto dell'adesione.

Art. 10) Il presente patto entrerà in vigore il 1° aprile 1935 e scadrà il 1° aprile 1936. Qualora una mese prima della sua scadenza non venga disdetta da alcune dei contraenti, esso s'intenderà tacitamente rinnovato per un egual periodo di tempo, e così di seguito. La disdetta dovrà essere presentata in iscritto al Segretario Prov.le dell'Artigianato, il quale provvederà a darne comunicazione agli altri, a mezzo di inserzione su l'artigiano.

Anche prima della scadenza, su richiesta di almeno un terzo dei contraenti, i prezzi delle tariffe potranno essere modificati per adattarli alle condizioni del mercato. La richiesta di modificazioni dovrà essere presentata in iscritto al Segretario Prov.le dell'Artigianato che provvederà a mezzo di inserzione su l'artigiano a convocare i contraenti perché decidano sulle modifiche suddette.

I contraenti fin d'ora s'impegnano di accettare le modificazioni che abbiano raccolto i voti di almeno due terzi dei contraenti.

Art. 11) Gli originali della presente convenzione e gli originali delle due tariffe (estesi su carta da

luccio per disegni), restano depositati presso il Presidente del Comitato ed ai contraenti come alla Segreteria Prov.le saranno invece consegnate copie conformi.

Art. 12) I contraenti s'impegnano di tener esposta al pubblico la tariffa per i lavori da disattente, in modo ben visibile. I contraenti incorreranno nelle sanzioni stabilite dall'art 3 del presente patto.

Riva S/G. 1 aprile 1935/LIII°

NOME

FIRMA

POZZINI SILVIO

CAINELLI ALFIO

BRESCIANI GIUSEPPE

PARINA LIVIO

BIATELLI ENRICO

GIRALI EMILIO

ARMANI CARLO

PARINA LUIGI

Silvio Pozzini
Alfio Cainelli
Giuseppe Bresciani
Livio Parina
Enrico Biatelli
Emilio Girali
Carlo Armani
Luigi Parina

Tariffario concordato
dall'Unione Fascista dei
Commercianti della Provincia di
Milano applicato da Carlo
Armani, 1941.



UNIONE FASCISTA DEI COMMERCianti DELLA PROVINCIA DI MILANO

Sindacato Provinciale Radio • Ottica • Fotografia • Apparecchi Scientifici

LISTINO PREZZI SVILUPPO STAMPA INGRANDIMENTI

Premiata Foto - Ottica
CARLO ARMANI
RIVA
Via Gazzoletti -

in vigore dal 18 Luglio 1941-XIX

SVILUPPO

RULLI

Qualsiasi formato L. 2.—
Leica, Contax, Retina, ecc. (22x36) » 6.—
Spezzone (22x36) fino a 1 metro » 3.50

LASTRE E FILMPAK

4x6, 6x9 e 44x107 L. 0.60
8x10, 9x12 » 0.70
10x15 » 0.90
13x18 » 2.—

Indebolimento - rinforzo - lavaggi - Prezzi uguali
allo sviluppo corrispondente.

STAMPE A CONTATTO

	copie comuni	copie lusso
fino al 4x6 L.	0.50	0.70
6x9 »	0.60	1.—
6x11 e 44x107 »	0.70	1.50
8x10, 9x12 »	0.90	—
7x12, 8x14 e 10x15 »	1.40	—
13x18 »	2.50	—
18x24 »	4.—	—

Provini Leica in striscie
fino a 1 metro L. 0.25 cadauno.

INGRANDIMENTI

	normali	lusso
fino al 6x9 L.	1.40	1.80
9x12 »	1.60	6.—
9x14 o cartolina »	1.70	6.—
10x15 o cartolina gigante »	2.—	—
13x18 »	5.—	8.—
18x24 »	7.—	12.—
24x30 »	10.—	—
30x40 »	20.—	—

Viraggio seppia aumento 30%.
Altri viraggi - Prezzi a convenirsi.

RIPRODUZIONI • DIAPOSITIVE • CONTROTIPI

Riproduzioni 6x9	9x12	10x15	13x18	18x24	44x107	6x13
L. 8.—	L. 10.—	L. 15.—	L. 20.—	L. 30.—	—	—
Diapositive L. 5.—	L. 7.—	L. 10.—	L. 15.—	—	L. 3.50	L. 5.—
Controtipi da 35 millimetri colorati (per contatto) L. 2.50	•	Controtipi da 35 millimetri (per ingrandimento 6x9) L. 5.—				

RIPRODUZIONI SU PELLICOLE PANCROMATICHE AUMENTO 25%.

STAMPERIA CESARE TAMBURINI RU CAMILLO - MILANO

Appunti sui primi fotografi rivani

Marta Marri Tonelli



La celebrazione, nel 1989, dei 150 anni della fotografia, ha visto, accanto al fiorire di mostre dedicate all'immagine fotografica, emergere chiaramente, nell'ambito dei dibattiti collaterali, l'esigenza di incentivare le ricerche locali, ed in particolare quelle volte a ricostruire l'attività dei primi Studi fotografici attivi nelle diverse realtà, soprattutto periferiche. Certo un'indagine metodica sugli Studi professionali operanti localmente nel passato è il più delle volte di difficile realizzazione. Gran parte della produzione dei primi fotografi è infatti irreperibile: dispersa per incuranza o per incuria, oppure distrutta a causa di eventi bellici, o ancora sepolta in archivi familiari difficilmente usufruibili. Spesso impossibile risulta l'analisi della produzione, l'evoluzione delle tecniche, la definizione della committenza. In certi casi persino l'identificazione delle singole personalità dei fotografi appare problematica.

Quanto detto vale anche per quanto riguarda l'indagine volta alla ricostruzione delle prime attività fotografiche a Riva del Garda. In questo caso tuttavia è stato possibile assumere come punto di partenza e di costante riferimento il Fondo fotografico del Museo civico, consistente in un notevole patrimonio di immagini, molte delle quali scattate prima del '900, e spesso di rilevante interesse storico e documentario. Le foto, per quanto non catalogate e spessissimo prive di indicazioni relative all'autore, hanno comunque permesso di abbozzare la prima mappa di un possibile itinerario di ricerca. Una ricerca che, di fronte alla mancanza pressoché assoluta di fonti specifiche e di studi locali sull'argomento, ha poi dovuto procedere di necessità solo per indizi, seguendo tracce incerte, reperite sulla stampa e sulla pubblicistica dell'epoca, oppure ricavando dati dalle Guide turistiche, o ancora consultan-

do annuari, elenchi statistici, registri di popolazione, dati d'archivio.

Le notizie che seguono non hanno dunque alcuna pretesa di completezza. Sono da considerarsi soltanto come appunti propedeutici ad una mappa più esauriente e precisa delle origini della professione fotografica a Riva del Garda e inoltre come spunto per l'avvio di future indagini metodiche e circostanziate sui singoli Studi fotografici locali.

Nel volume *Fotografia nel Trentino 1839-1980*, fonte di riferimento essenziale per chi si accinga ad intraprendere una ricerca sull'argomento, Floriano Menapace ha fornito una panoramica complessiva dei fotografi che hanno operato nella regione dalle origini della fotografia ai nostri giorni¹). La pubblicazione, ricca di nomi ma inevitabilmente non esaustiva, si limita a citare, per quanto riguarda i primi fotografi attivi a Riva del Garda, due soli professionisti, Baroni e Mayer, cui aggiunge in seguito, tra quelli operanti nel primo dopoguerra, Pozzini.

In realtà, pur limitando la perlustrazione al periodo che precede il primo conflitto mondiale, l'elenco dei fotografi rivani appare subito molto più consistente. Cosa del resto facilmente comprensibile se solo si pensi alla tipicità della zona e soprattutto allo sviluppo che, nell'epoca che ci interessa, la cittadina stava assumendo col progressivo incremento del fenomeno turistico.

È lecito dunque pensare, come del resto ipotizza lo stesso Menapace, che già negli anni immediatamente successivi alla prima diffusione del mezzo fotografico Riva fosse tappa privilegiata per parecchi di quei fotografi ambulanti che percorrevano campagne e paesi con la loro ingombrante attrezzatura di dagherrotipisti²). Ma della loro attività e della loro produzione non resta alcuna testimonianza.

La prima notizia certa della presenza a Riva di un fotografo professionista risale alla primavera del 1855 quando Giovanni Battista Unterveger, oggi padre riconosciuto della fotografia trentina, vi soggiornò per cinque settimane, invitatovi espressamente, e vi trovò da svolgere, come egli stesso afferma nelle *Memorie*, «molto lavoro»³). Dovette trattarsi in prevalenza di attività ritrattistica, dal momento che allora l'Unterve-

ger, molto giovane e alle prime armi come professionista autonomo, si dedicava quasi esclusivamente al ritratto. «In quel viaggio – come riferisce il figlio Enrico – era sua intenzione di soffermarsi anche nella città di Arco, ma purtroppo la mancata accondiscendenza per accordare un luogo per sbrigare il lavoro, e più di tutto per difficoltà frapposte da quel Comune, egli dovette desistere dal suo proposito»⁴).

Non stupisca la indisponibilità dimostrata dalla municipalità arcense ad accogliere un rappresentante della nuova professione. Per quanto a pochi chilometri da Riva del Garda, Arco era, a quei tempi, soltanto un grosso borgo agricolo, non ancora investito da quel fenomeno «Kurort» che l'avrebbe, di lì a un ventennio, trasformato in una elitaria località di cura. A parte ciò bisogna anche dire che ovunque il nuovo «mestiere» suscitava insieme curiosità e diffidenza, se non addirittura timore. Rendendo, oltreché faticosa, certamente non facile la vita dei cosiddetti pionieri della fotografia i quali spesso venivano scambiati per ciarlatani, o addirittura sfuggiti come una sorta di stregoni. Malvisti dal popolo, erano disprezzati e osteggiati, il più delle volte, anche dagli strati più alti della società. Gli intellettuali contestavano l'importanza della nuova «arte» oppure l'avversavano per il suo carattere troppo popolare; gli artisti, i pittori (e in particolare gli incisori e i miniaturisti) cominciavano a sospettare, e del resto a ragion veduta, una concorrenza in qualche modo sleale. C'era poi la diffidenza dei governi, che li trattavano talvolta a stregua di spie, e quella della Chiesa che accampava remore di ordine morale, specie nei confronti della pratica ritrattistica.

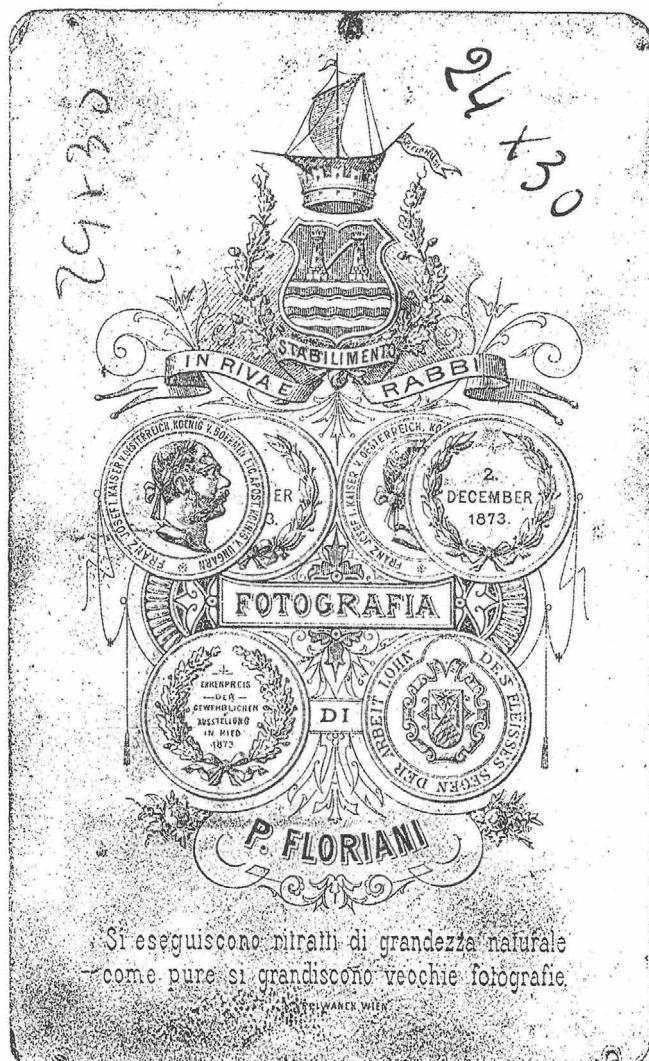
Pur tra difficoltà e diffidenza il nuovo mestiere cominciò comunque ad imporsi ed il ventennio successivo al primo soggiorno di Unterveger sul Garda vide dunque l'infoltirsi della schiera dei fotografi. Basti ricordare che in Italia, nel censimento del 1861, il primo dopo l'Unità, la voce «Fotografia» non compariva ancora mentre nel censimento successivo del 1871 venivano già registrati nella penisola 1400 fotografi professionisti⁵).

In tale cifra non sono naturalmente compresi i fotografi trentini dal momento che la regione faceva allora parte dell'Impero austro-ungarico. Dati sulla consi-

stenza della professione in Trentino, in quegli stessi anni, è possibile però ricavarli ad esempio dalla consultazione dell'Elenco statistico della Camera di Commercio e d'Industria di Rovereto che rileva, per l'anno 1870, sei fotografi in tutto, assegnandone a Riva del Garda uno⁶).

Si tratta probabilmente di Giacomo Bozzoni, che fu già attivo come fotografo negli anni '60. Le immagini da lui scattate esistenti presso il Museo civico o comunque visionate presso archivi privati fanno pensare che si sia dedicato in particolar modo al ritratto e alle foto di gruppo. Interessanti per la loro valenza storico-documentaria alcune foto conservate presso il Museo, in particolare una raffigurante un gruppo di aderenti ai vari tentativi di unione nazionale, conclusi nel 1864 con vari arresti, ed un'altra che riprende due dei «cospiratori» rivani (Giuseppe Canella e Matteo Futen Pederzoli) dietro le grate del carcere nella fortezza di Gradisca.

Difficile sapere se il Bozzoni fu in contatto con l'Unterveger, che in quegli stessi anni iniziava, come vedutista, le sue ricognizioni sul lago di Garda. Amico di Unterveger fu invece certamente un altro fotografo che operò a Riva a partire dai primi anni '70, ossia Vincenzo Craveri⁷). «Fotografo ufficiale della Società degli Ossari di Solferino e San Martino e della Società Alpina del Trentino», come risulta dalla scritta stampigliata sul retro delle sue foto, il Craveri aveva a Riva deposito di fotografie presso la cartoleria di G. Pompeo Dal Ri. In prevalenza vedutista, ma anche autore di notevoli ritratti (ad esempio quello di don Giuseppe Ciolli, arciprete di Riva dal 1870 al 1877) egli fu sicuramente tra i promotori della preziosa *Guida della Città di Riva e dei suoi dintorni*, edita a Salò nel 1875, che è fonte essenziale, per ricchezza di notizie, per chiunque si debba occupare della realtà locale nella seconda metà del XIX secolo⁸). La pubblicazione, che era integrata da una seconda parte; fotografica, oggi difficilmente reperibile⁹), contiene nella parte introduttiva, dedicata all'accurata elencazione dei servizi offerti dalla città al visitatore e delle varie «industrie» rivane, la notizia dell'esistenza (accanto a una *tipografia* e a una *litografia*) di «*diverse fotografie*». Tra queste vengono esplicitamente segnalati come *Stabilimenti*



fotografici quello del Craveri, appunto, e quello del già citato Bozzoni. Interessante anche l'indicazione della presenza, in una cittadina che contava appena 5.000 abitanti, di ben tre *librai con deposito di fotografie*: Pompeo Dal Ri, Fontana e Bertacco¹⁰).

Era del resto proprio in quegli anni che – come accennato – l'espansione del fenomeno turistico cominciava ad influire sempre più sul tessuto economico e sociale della città e a mobilitare in più direzioni l'intraprendenza e l'imprenditorialità dei cittadini. Si



trattava tra l'altro di un turismo ricco ed aristocratico, proveniente in prevalenza da quella mitteleuropa asburgica che considerava il Garda trentino la riviera meridionale dell'Impero. Forestieri che naturalmente, tornandosene al Nord, ben raramente rinunciavano a portare con sé qualche immagine fotografica del lago, uno scorcio del paesaggio, un particolare urbanistico, un angolo tipico e pittoresco. Il mestiere del fotografo, a Riva del Garda più che altrove in Trentino, stava divenendo molto remunerativo e spingeva parecchi a

dedicarsi a tempo pieno a questa attività nuova e promettente.

Non stupisce quindi che i dati della Relazione statistica della Camera di Commercio e d'Industria in Rovereto per l'anno 1880, a fronte dei tre fotografi operanti a Trento e dei due operanti a Rovereto, indichino nel Distretto censuario di Riva¹¹) l'attività di ben quattro fotografi professionisti.

Oltre ai già citati Bozzoni e Craveri, ancora operanti, pensiamo di poter identificare i due nuovi Studi in quelli di Pietro Floriani e di Augusto Baroni.

Non molto è rimasto a documentare l'attività locale, che dovette essere essenzialmente di ritrattista, di Pietro Floriani, con «Stabilimento in Riva e Rabbi», come precisa il marchio stampato sul retro delle foto, nel quale si informa anche che nello Studio «Si eseguono ritratti di grandezza naturale come pure si grandiscono vecchie fotografie». A testimonianza della propria professionalità e rinomanza il fotografo esibisce, sempre nel marchio, alcuni ambiti riconoscimenti ufficiali ottenuti in Austria. Dopo la morte del Floriani il suo atelier passò alla moglie Luigia, la quale assunse quale conduttore Guglielmo Debois, fotografo di Krefeld (nella Prussia renana), domiciliato a Riva in via Florida, nella casa Tisi¹²).

L'attività di Augusto Baroni è invece documentata da un numero notevole di fotografie, sempre di buon livello. Nato a Rovato, in provincia di Brescia, nel 1846, egli risulta operare a Riva, almeno per un certo periodo, in collaborazione con l'Unterverger, come testimoniano alcune immagini che riportano in calce la dicitura a stampa «Fotografia Baroni-Unterverger». Non possiamo sapere se inizialmente il rapporto intercorso tra i due sia stato quello di allievo-maestro, come farebbe ipotizzare la più giovane età del Baroni. È comunque probabile che la ormai collaudata esperienza del fotografo trentino sia servita al Baroni da un lato per approfondire le proprie capacità tecniche, per affinare gusto e stile, dall'altro per farsi conoscere e apprezzare nell'ambiente rivano. In seguito l'atelier fotografico del Baroni può essere divenuto semplicemente punto di riferimento di Unterverger durante le sue frequenti ricognizioni fotografiche nel Sannio. Esiste, tra le immagini scattate in zona dall'Unter-

veger, una preziosa testimonianza: la fotografia dell'edificio che fu la sede primitiva dello stabilimento fotografico Baroni¹³). Si tratta di una piccola costruzione a un solo piano, circondata da un giardino ricco di aiuole e di piante fiorite, utilizzabile per le pose in esterni. L'edificio principale, che ospitava verosimilmente la camera oscura e tutte le attrezzature necessarie, presenta sul retro un ambiente vetrato che consentiva, in un'epoca in cui l'illuminazione elettrica non c'era ancora, di usufruire al massimo della luce naturale del giorno¹⁴). L'ubicazione stessa dello Studio non era casuale. Esso era situato infatti fuori dalle mura urbane, in una zona allora particolarmente aperta e soleggiata, anche per la ancora scarsa urbanizzazione, e lontana dalla precoce ombra proiettata dalle montagne sul centro storico. L'indirizzo – Corso Inviolata 261 –¹⁵) lo rileviamo dal marchio, che sul retro delle stampe più antiche appare particolarmente elaborato; sormontato dallo stemma di Riva riproduce in basso, in medaglioni accostati, le effigie dei tre precursori della fotografia, Niepce, Daguerre e Talbot.

Per circa un ventennio lo stabilimento fotografico Baroni fu indubbiamente il più importante della città, un punto di riferimento sicuro per chi, residente o «forestiero» volesse acquistare o commissionare classiche vedute, oppure desiderasse farsi «ritrattare» in modo impeccabile. Possiamo immaginare, vista la rilevanza della produzione, che si trattasse di uno Studio perfettamente attrezzato; non solo ampliato, allargandosi l'attività, negli spazi disponibili e nelle attrezzature ma in cui dovevano essere presenti anche apprendisti e lavoratori che coadiuvavano il fotografo nelle varie mansioni.

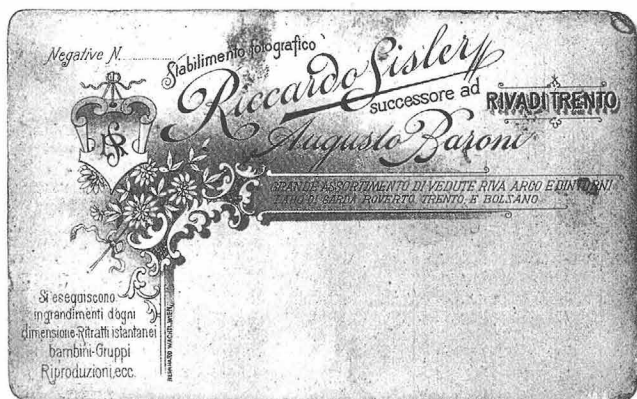
È proprio col Baroni che la moda del ritratto fotografico, già diffusa, a Riva come altrove, ma spesso affidata, oltre che ai fotografi locali, a professionisti operanti nelle vicine città italiane di Brescia, di Verona o addirittura a qualche noto studio di Milano, appare divenire quasi un rito obbligato. Ritratti in tutte le dimensioni, da incorniciare, da portare nel portafoglio, da scambiare con amici e parenti, da utilizzare per arricchire l'album di famiglia. Sfilano davanti a noi, fissati dall'obiettivo fotografico del Baroni, parecchi dei rappresentanti più in vista dell'aristocrazia e della

borghesia rivana del secondo ottocento, qualche signora sobriamente elegante, bambini paffuti i cui occhi pensosi fanno immaginare la noia di lunghe pose. E poi ancora gruppi familiari, oppure le immagini ufficiali dei rappresentanti di associazioni culturali, politiche o di mestiere. Sul retro delle foto un nuovo marchio del fotografo avvisa che «Si eseguono ingrandimenti di ogni dimensione. Ritratti istantanei e bambini. Gruppi. Riproduzioni, ecc.». Ma anche, a testimonianza di un persistente interesse per il paesaggio, «Grande assortimento di vedute Riva, Arco e dintorni. Lago di Garda, Rovereto, Trento e Bolzano».

Risalta, in questa produzione vedutistica, al di là di intenti puramente commerciali, uno scrupolo preciso di documentazione paesaggistica, svincolata dai facili effetti suggestivi offerti dalla natura dei luoghi e rivolta piuttosto alla valenza documentaria dell'immagine (si vedano le foto dei forti austriaci che presidiavano la zona, oppure quelle dell'impianto elettrico del Ponale appena inaugurato) e alla precisa ripresa dei monumenti e dei luoghi architettonicamente più interessanti.

È significativo che questo interesse documentario, rivolto al patrimonio artistico e alle testimonianze storiche, venisse a coincidere perfettamente con quello dimostrato dalla intraprendente borghesia intellettuale ed economica rivana del tempo, ormai tutta tesa, e non solo per fini meramente turistici, alla valorizzazione e insieme alla difesa della propria identità culturale. La fotografia, per le sue caratteristiche di precisione e oggettività, poteva essere una potente alleata nella conoscenza, e insieme nella catalogazione o, se necessaria, nell'intervento sulle opere d'arte di Riva.

Interessante al riguardo risulta l'articolo apparso nel 1884 sul periodico locale «Il Benaco» concernente il restauro della Chiesa dell'Inviolata, il più prezioso monumento cittadino. Per ottenere dall'I.R. Commissione centrale di Vienna per la Conservazione dei monumenti dell'Impero, l'interessamento, anche economico, all'intervento era stata inviata a Vienna nel 1881 una lunga e dettagliata relazione stesa da Luigi Antonio Baruffaldi¹⁶). Tale relazione era «corredata da 8 immagini fotografiche, perché servissero siccome allegati dimostranti la verità della descrizione». La I.R.



Commissione, dopo i ringraziamenti per la relazione e l'approvazione del «modo di restauro» proposto, attestò al Baruffaldi «la sua compiacenza per le fotografie avute, gliene chiese il conto per il rimborso della spesa, e lo incaricò di far desumere anche quelle degli intagli in legno che decorano le imposte delle porte, il coro e la sacristia di quel tempio»¹⁷).

È abbastanza logico pensare che autore delle 8 fotografie spedite inizialmente e delle successive, puntualmente eseguite e inviate¹⁸), fosse, proprio per la

peculiarità precedentemente descritta della sua produzione, il fotografo Baroni, anche se l'esistenza a Riva di altri professionisti non può darcene la certezza.

È ancora un trafiletto apparso in quello stesso 1884 sulla stampa locale a metterci a conoscenza della data esatta di apertura di un nuovo stabilimento fotografico, ubicato sul medesimo Corso Inviolata su cui sorgeva quello del Baroni. Si tratta di un *Avviso* pubblicitario così concertato: «Mi pregio rendere noto ai miei

Signori Concittadini che fra pochi giorni aprirò qui in Corso Inviolata uno Stabilimento fotografico. La esperienza nell'arte acquistata nei diversi anni che ho passati in Stabilimenti della massima importanza, mi mette in grado di poter eseguire ogni e qualsiasi ordinazione. Faccio presente che le riproduzioni in grandezza naturale, le ritocco io stesso, cosa questa che per la presenza della persona vale a render facile quella rassomiglianza che forse non si ottiene mandando la fotografia per il ritocco fuori del paese. Con la lusinga di vedermi onorato da numerosa clientela mi dichiaro devotissimo E. Cattoi»¹⁹). Un successivo Avviso, pubblicato circa un mese dopo, precisa il giorno d'inizio dell'attività, ossia il 28 settembre²⁰).

Non siamo a conoscenza di quali fossero gli «Stabilimenti della massima importanza» nei quali il Cattoi asseriva di avere fatto «esperienza nell'arte» fotografica; mentre l'esplicito accenno al ritocco, eseguito personalmente, ci fa pensare che avesse studiato pittura. Resta il fatto che sul suo marchio compaiono in evidenza tavolozza e pennelli, simboli distintivi dei numerosi pittori-fotografi del tempo e dell'ancora ambiguo e talvolta conflittuale rapporto pittura-fotografia.

Poco conosciamo della produzione del Cattoi, che non dovette essere rilevante. Il Museo civico di Riva possiede un interessante gruppo fotografico, scattato all'inizio dell'attività dello Studio, riproducente i sei rappresentanti della prima Società alpinistica di Riva. Nel 1902, come vedremo, nello stesso edificio del Cattoi iniziò a funzionare lo stabilimento fotografico di Carlo Mayer.

Un'unica immagine, appartenente ad archivio privato, testimonia l'attività a Riva, nell'ultimo scorcio dell'800, di un altro stabilimento fotografico, quello di Giuseppe Macchelli. È un bel ritratto infantile del pittore Luigi Pizzini, in posa sul suo cavallo a dondolo.

È opportuno fare qui una parentesi per ricordare che in quel periodo innovazioni tecniche, apparecchiature meno ingombranti, procedimenti semplificati stavano rendendo non solo meno faticoso ma anche più accessibile il mestiere di fotografo²¹). Mestiere che del resto stava, in molti casi, mutando profondamente. Al ritrattista per eccellenza, al fotografo-artista an-

dava sostituendosi un professionista sempre più impegnato a mettere in pratica le varie possibilità che via via si aprivano al mezzo fotografico. In una città come Riva, in particolare, che proprio a cavallo tra ottocento e novecento vedeva il turismo assurgere al ruolo di vera e propria industria²²), la fotografia trovava applicazioni pratiche in svariati settori ed evidenziava, nella fattispecie, di possedere tutti i requisiti per divenire uno dei più semplici ed efficaci mezzi di promozione turistica. Guide, dépliant, prospetti alberghieri, pubblicazioni varie cominciavano a considerare supporto indispensabile per la *réclame* l'immagine fotografica.

Difficile sfuggire ad una logica commerciale che imponeva una produzione orientata ad un largo consumo. Ciò naturalmente con effetti spesso condizionanti nei confronti dell'originalità e della qualità. La committenza turistica esigeva infatti immagini standardizzate, costruite secondo stereotipi codificati; una produzione capace di soddisfare attese orientate più verso le categorie del suggestivo e dell'oleografico che non in direzione di uno scavo sul reale o in una diversificazione dei soggetti. Il fenomeno raggiunse il culmine nella copiosissima ed evidentemente remunerativa produzione delle cartoline, cui nessuno dei fotografi che vedremo operare a Riva tra la fine del secolo ed il successivo seppe rinunciare²³).

Divenne allora operante, e andò intensificandosi col tempo, una stretta collaborazione tra fotografi, tipografi, editori di cartoline, cartolibrai; tanto stretta che a un certo punto appare difficile la distinzione tra produttore di foto e semplice distributore. Anche perché spesso l'una attività non escludeva l'altra. L'evoluzione in atto è ben rappresentata, nella Riva tra otto e novecento, da due personaggi le cui attività, pur diverse, vengono a intrecciarsi proprio sul piano della produzione e dello smercio dell'immagine fotografica. Intendiamo riferirci a Riccardo Sisler e a Giovanni Armani.

Riccardo Sisler è inizialmente il fotografo *tout court*: subentrato nel 1897 al Baroni, di cui probabilmente era stato uno dei lavoratori, come suo «successore» nello stabilimento di Corso Inviolata, ne proseguì l'intensa attività, soprattutto nel settore ritrattistico. «Il fotografo Riccardo Sisler espone sul Corso Inviolata



due belle vetrine di ritratti al platino che fanno onore al suo Stabilimento», ci informa «Il Baldo» in Cronaca il primo dell'anno 1899. Ma le sue capacità imprenditoriali si orientarono ben presto anche nell'edizione e nel commercio delle cartoline. Ed è ancora «Il Baldo» a darcene notizia: «Il fotografo Sisler della nostra città eseguisce e mette in commercio delle cartoline postali illustranti la valle di Ledro. /.../ Le cartoline finora pubblicate sono assai ben ideate ed eseguite»²⁴). Una produzione, quest'ultima, che pur restando marginale

nei confronti della principale attività dello Studio, non fu comunque irrilevante: panorami della città e del lago, vedute dei luoghi deputati per tradizione a rappresentare turisticamente la zona, e pure qualche ardito fotomontaggio teso ad esaltare, ad esempio, la posizione panoramica di un albergo.

Non sappiamo se la «messa in commercio» delle cartoline avvenisse anche nell'ambito dello stabilimento Sisler. Certamente punto di riferimento preferenziale per la vendita di cartoline e di fotografie turisticamente appetibili era il negozio di Giovanni Armani, cognato del fotografo. Si trattava del tipico esercizio specializzato in articoli per turisti. Un riquadro pubblicitario sulla stampa locale informa (in italiano e in tedesco) della varietà di articoli proposti dalla «Cartoleria G. Armani - Via Antonio Gazzoletti - Riva». Oltre alle cosiddette «galanterie» e cioè «Terre cotte di Napoli. Porcellane di Nove-Bassano. Oggetti artistici di cristallo, di ferro battuto e di rame di Venezia» il negozio offre «Assortimento internazionale di cartoline postali illustrate. Albums. Fotografie di quadri antichi e moderni. Fotografie di Riva, dei dintorni e del Lago di Garda». E infine, come «specialità della Ditta», è possibile inoltre avere «Dipinti originali e fotografie dipinte ad olio»²⁵). Tale specializzazione, spiegabile col fatto che l'Armani era anche pittore, permette di ipotizzare rapporti col Sisler anche per quanto concerne interventi di ritocco o di coloritura sulle foto prodotte dallo stabilimento.

Dal canto suo l'Armani, che in gioventù aveva frequentato con profitto l'accademia di belle arti di Milano²⁶), pur continuando ad esercitare, oltre all'attività di negoziante, quella di pittore²⁷), si era fatto anche editore in proprio di cartoline, sia dipinte sia realizzate tramite fotografie.

Nel 1901 l'Armani, avendo deciso di trasferirsi a Trento, cedette il suo negozio - che nell'agosto del 1899 aveva traslocato da via Gazzoletti a via Maffei - proprio al cognato Riccardo Sisler²⁸) il quale a sua volta, pur restandone proprietario, affidò ad altri la conduzione dello stabilimento fotografico che infatti, nel 1903, risulta essere gestito da un certo Emilio Tiozzi²⁹).

L'attività dello stabilimento Sisler continuò tuttavia

ininterrotta fino al 1911. Tra i suoi lavoranti vi fu anche quel Silvio Pozzini che sarebbe divenuto uno dei più noti ed apprezzati fotografi del primo dopoguerra quando tornò a Riva, dopo essersene allontanato nel 1910, assunto dallo Stabilimento Alterocca di Terni, come apprendiamo dalla stampa rivana dell'epoca: «L'altra sera molti amici si raccolsero al caffè Tosi, per salutare il signor Silvio Pozzini, da lungo tempo addetto allo Stabilimento di R. Sisler, che va a far parte della sezione fotografica dello Stabilimento mondiale di Virgilio Alterocca a Terni. Un gustoso trattenimento musicale rallegrò la bella serata, durante la quale molte parole d'augurio e di affettuosa simpatia furono rivolte al bravo giovane la cui competenza in fatto di arte fotografica sarà degnamente valutata nel primario Stabilimento ov'egli già si trova»³⁰).

Tornando al 1903 rileviamo che erano ormai parecchi, a Riva, i negozi in cui era possibile trovare in vendita fotografie e cartoline per tutti i gusti. Pur limitando l'esame al settore più specifico apprendiamo, dai dati della Camera di Commercio e d'Industria, che in quell'anno esistevano sei cartolerie: Dal Ri Orsolina, Georgi Gustav, Gilli Fiorenzo, Maggi Gio Batta, Miori Francesco, Sisler Riccardo. Spesso erano gli stessi esercenti a commissionare ai fotografi immagini della città e dei dintorni e in particolare cartoline illustrate, di cui talora si facevano editori in proprio, come Gustav Georgi e specialmente Francesco Miori, titolare di una avviata tipografia che ne curava anche la stampa. Il «Premiato Stabilimento Lito-Tipografico con Cartoleria-Libreria» del Miori, oltre a dar voce, attraverso la stampa dei periodici locali «Il Baldo» (1898-1903) e «L'Eco del Baldo» (1903-1914), alla difesa dei valori nazionali e alle aspirazioni irredentistiche sempre più fermentanti in gran parte della cittadinanza, si serviva talvolta dell'opera dei fotografi per la parte illustrativa delle pubblicazioni che uscivano dalla sua tipografia: guide turistiche, fascicoli di storia locale, strenne, opuscoli, numeri unici per ricorrenze e celebrazioni.

Presso i suddetti negozi ma probabilmente anche presso tabaccai, ottici, rivendite di generi vari, era ormai possibile acquistare, oltre che foto e cartoline, pure materiale fotografico, sia per i professionisti che



per i sempre più numerosi dilettanti. Essere fotografi per diletto era divenuta infatti una possibilità alla portata di molti. Gli apparecchi fotografici si erano fatti più maneggevoli e meno costosi, riviste specializzate offrivano istruzioni e consigli anche ai cosiddetti «amatori» e inoltre c'erano, in regione come altrove, esposizioni e concorsi fotografici, puntualmente pubblicizzati dalla stampa locale, aperti a professionisti e a dilettanti. A Riva del Garda, in particolare, i nuovi alberghi di lusso sorti in quegli anni offrivano, tra i

vari servizi proposti ad una clientela scelta ed esigente, anche una «camera oscura per dilettanti fotografi»; i quali d'altronde, turisti o residenti che fossero, potevano usufruire presso alcuni dei numerosi studi fotografici esistenti in città o nella vicina Arco di «camera oscura ed accessori» messi espressamente a loro disposizione. Come suggestivo documento della nuova moda di immortalare in fotografia i luoghi visitati può essere assunto un bel manifesto pubblicitario del lago di Garda, disegnato nel 1904 da Elio Ximenes: una giovane, avvenente turista, in cappellino con veletta e abito lungo, regge tra le mani la macchina fotografica, pronta a riprendere, dall'alto della strada del Ponale sopra Riva, il panorama del lago³¹).

La fotografia non aveva però ampliato solo la propria utenza ma ulteriormente il proprio campo d'azione. La ripresa istantanea – resa possibile dalle nuove tecniche e dalle dimensioni ridotte delle macchine fotografiche – potenziando la capacità documentaria dell'immagine induceva i fotografi ad uscire con maggiore frequenza dai loro Studi, modificava tecniche, sensibilità e mentalità.

Sempre più l'obiettivo fotografico si muove tra la gente, ferma avvenimenti, momenti di vita. La stampa locale ne rileva, puntuale, la presenza: «numerosi i fotografi professionisti e dilettanti» intervenuti, ad esempio, alla Processione per le vie del centro durante la festa del Corpus Domini del 1900, resa più solenne ed ufficiale dalla partecipazione dell'arciduca Eugenio³²).

Allora e negli anni seguenti, durante quel periodo irripetibile che qualcuno ha chiamato «Belle Époque rivana», i periodici locali, oltre ad essere testimoni vivaci e onnipresenti della vita cittadina, divengono – per noi – spia dell'evoluzione in atto nell'ambito della fotografia, ossia del suo passaggio da semplice tecnica di riproduzione dell'immagine a mezzo capace di fissare, di documentare gli eventi.

Certo esistevano ancora i fotografi tradizionali, dediti quasi esclusivamente al ritratto o comunque a un tipo di produzione scarsamente calata nel quotidiano. Se poco sappiamo di alcuni dei professionisti operanti a Riva nei primi anni del nostro secolo è perché la loro attività dovette svolgersi prevalentemente nel chiuso

di uno studio. Così è per Paolo Frenes, che fu buon ritrattista e risulta anche editore di cartoline; oppure per il Fotografisches Atelier di H. Andersen, situato accanto all'hotel Musch, in viale Dante.

È invece proprio dai periodici locali («Il Baldo» prima e poi soprattutto «L'Eco del Baldo») che possiamo non solo riunire tessere biografiche ma anche seguire la multiforme attività del fotografo Carlo Mayer, senz'altro il professionista più attivo e versatile del periodo che va dall'inizio del '900 fino a dopo la prima guerra mondiale.

«Chi non ricorda il fotografo Carlo Mayer, partito verso il 1888 per l'America?». Con questa domanda, evidentemente retorica, comincia un articolo apparso all'inizio del 1898 sulla cronaca di Riva del periodico «Il Baldo». Poiché esso costituisce, per quanto ci consta, la prima informazione certa sull'attività del Mayer ne riportiamo integralmente il seguito: «Dal giornale la *Plata* di la Plata, la nuova città della Repubblica Argentina, cresciuta in brevissimo tempo in maniera veramente americana, rileviamo che il sig. Mayer con lo studio e la perseveranza è giunto a siffatta perfezione di arte, che i suoi lavori costituiscono 'uno de los adelantos mas notables del arte fotografico de nuestros dias'. Uno dei progressi più importanti della fotografia, chiama la *Plata* i lavori del sig. Mayer – e per verità i ritratti al platino e al bromuro che ci furono cortesemente mostrati dal cognato dell'artista sig. Bonapace Virgilio, ci sembrano eseguiti con tal finitezza e con tale artisticità da giustificare le lodi del *La Plata* e la larga clientela, fra cui lo stesso Governatore, dal Mayer procuratasi e dal suddetto giornale enumerata. Additiamo ai cittadini il bell'esempio di tenacità di lavoro e d'intraprendenza»³³).

Nato a Riva del Garda nel 1857 Mayer era dunque emigrato in America latina all'età di circa trent'anni e già – come emerge dall'articolo – con la qualifica di fotografo. Non risulta, dai dati a noi noti, che avesse, prima della partenza, uno Studio proprio; probabilmente lavorava presso uno degli stabilimenti fotografici allora operanti, forse quello del Baroni.

Più di quattro anni dopo, nell'ottobre del 1902, il foglio rivano torna ad occuparsi del Mayer e questa volta per annunciarne non solo il definitivo ritorno

nella città natale ma anche l'inizio dell'attività in uno stabilimento proprio, ubicato in quella casa Cattoi di Corso Inviolata che era stata sede dell'omonimo stabilimento fotografico: «In viale Inviolata, casa Cattoi, il fotografo Carlo Mayer, reduce testé dall'America dopo vari anni di soggiorno, apre oggi al pubblico il suo stabilimento. Esso consiste di eleganti sale alcune appositamente costrutte o ridotte, parte adibite ad uso del pubblico e parte a uso di laboratorio. Il Mayer espone una quantità di lavori in ogni genere della progredita arte fotografica finiti con bravura d'artista. Fra gli altri lavori abbiamo visto delle riuscite fotografie al platino, all'uranio, sulla porcellana con tre differenti sistemi, anche colorate, fotografie al naturale ed ingrandimenti; lavori tutti che persuadono che lo Stabilimento Mayer è in grado di assumere ogni genere di commissioni»³⁴).

L'azienda del Mayer, dotato evidentemente, oltretutto di esperienza ed entusiasmo, anche di mezzi adeguati, fu quindi fin dall'inizio uno studio perfettamente attrezzato ed in condizione di svolgere un'intensa attività, anche grazie alla presenza di apprendisti e dipendenti il cui numero dovette crescere man mano che il lavoro aumentava e si diversificava³⁵).

Dapprima dedito soprattutto al ritratto, assecondando in ciò quella che era ancora la specializzazione maggiormente richiesta ed anche, presumibilmente, le competenze acquisite all'estero, in breve tempo Mayer, ripresa familiarità con l'ambiente rivano, appare entrare in stretta sintonia ideale con i rappresentanti della consistente borghesia progressista. Ciò determina una evoluzione anche dal punto di vista professionale. Pur non trascurando la pratica ritrattistica, che sarebbe rimasta una costante dello Studio, il Mayer iniziò a orientare il suo obiettivo sulla cronaca e in particolare su quegli aspetti del quotidiano che più esprimevano la tensione ideale che in quegli anni sosteneva ogni manifestazione di vita associativa del cetto imprenditoriale ed intellettuale.

Un'intensa vita sociale animava, tra euforia e inquietudine, le giornate di una comunità che, pur non sapendo e non volendo rinunciare agli evidenti vantaggi economici apportati da un turismo nordico che sembrava aver fatto delle sponde trentine del Garda

l'ultima frontiera di una rantolante «Austria felix», alimentava nel contempo un sempre più manifesto nazionalismo. La stampa locale, spia sensibilissima – come si è accennato – di questi fermenti, è prodiga nel fornirci la cronaca particolareggiata di cene sociali e di conferenze, di convegni patriottici e di veglie danzanti, di spettacoli e di inaugurazioni. Ed è proprio la lettura di queste cronache che ci permette di documentare, forse più di quanto non potrebbero fare le stesse immagini, la poliedrica attività del Mayer il quale mette le sue competenze, in tutte le varie applicazioni, al servizio di ogni manifestazione. Citiamo un po' a caso, vagliando la cronaca dei vari anni:

Presso l'associazione Pro Cultura il dottor Bresciani di Arco tiene, nel febbraio 1905, «davanti ad un pubblico sceltissimo», una conferenza sul tema «Giovanni Segantini e la sua opera». La relazione viene «ad ogni tratto illustrata dalle proiezioni luminose dei quadri, fatte da un addetto dell'impianto elettrico di Arco e gentilmente assistito dal sig. Carlo Mayer»³⁶).

Il novembre del 1906 è particolarmente piovoso, i torrenti rompono gli argini: «Verso le quattro di stamane la città fu allagata dalla crescente impetuosità dell'Albola. Viale Rovereto, Viale San Francesco, Viale della Stazione furono completamente inondati»³⁷). La cronaca dell'«Eco del Baldo» non riporta in questo caso il nome del Mayer che pure si trovava sul posto del disastro, come testimonia una serie di foto da lui scattate tra Largo Posta e Piazzale della stazione ferroviaria.

Nel settembre 1908 si tiene la cerimonia della posa della prima pietra della Centrale elettrica del Varone, destinata a illuminare vari paesi e frazioni. Presenti i signori Bozzoni, proprietari della cascata del Varone, gli ingegneri, i capicomune e i parroci dei vari paesi, nonché gli invitati di rito, «il fotografo Mayer prese varie fotografie»³⁸).

Il 29 marzo 1909 ha luogo la corsa di prova sulla nuova linea automobilistica Riva - Sarche - Tione - Caffaro. I «tre grossi automobili FIAT» sono già in attesa davanti all'hotel San Marco. Mentre si fanno i preparativi della partenza, tra il folto gruppo degli invitati e delle autorità il cronista ci fa notare la presenza del «sig. Carlo Mayer con una grande macchina

sottobraccio, allo scopo di ricordare l'avvenimento»³⁹).

Potremmo continuare a lungo, dal momento che se è quasi d'obbligo per il Mayer essere «sul campo» lo è altrettanto per la stampa rilevarne la presenza. La sua opera è naturalmente richiesta anche quando c'è da immortalare in immagine qualche patriottico sodalizio: «Abbiamo ammirato – informa il giornale – la bellissima fotografia fatta dall'egregio nostro amico Carlo Mayer della Presidenza del gruppo locale della Lega Nazionale e dei membri dei vari Comitati del Congresso Generale del maggio u.s. Sono una trentina di persone tutte magnificamente riescite, e questo gruppo per la disposizione, per la luce, per la riuscita e per il lavoro accurato è una nuova prova della valentia artistica di Carlo Mayer [...]»⁴⁰).

Ma l'ecletticità del personaggio viene messa in evidenza pure in ruoli non specificamente legati alla professione, come quando lo si cita per la regia nell'allestimento di una «veglia danzante alla Concordia e Ginnastica»⁴¹) oppure quale «direttore di scena» in qualche rappresentazione operistica al Teatro Sociale⁴²), o anche per la splendida riuscita di «tutto lo spettacolo luminoso e pirotecnico» a lui affidato dal Comitato organizzatore della fantastica «Serenata alla veneziana» che conclude le Gare motonautiche sul Garda nel settembre 1905⁴³).

Interessante ci sembra infine citare il ruolo da lui avuto nel dotare la città di Riva di un cinematografo permanente, dal momento che la cinematografia non era altro che un'evoluzione della fotografia. Uno tra i primi a portare il nuovo genere di spettacolo a Riva era stato il fotografo Righetti di Trento che, nel settembre 1900, «diede nel Teatro Perini 4 rappresentazioni cinematografiche con buon successo»⁴⁴). In genere però le proiezioni erano allestite da ambulanti che giravano tutta l'Europa con i loro «cinematografi». Fu nel 1910 che «L'Eco del Baldo» poté annunciare l'inizio degli spettacoli di un «Cinematografo permanente»: «Per sabato prossimo avremo la prima serata del cinematografo al Perini. Abbiamo visitato l'impianto e l'apparato, ultimo modello 1909 della ditta Pathé di Parigi [...] Ai signori Carlo Mayer e Alessandro Sartori le nostre congratulazioni [...] Per loro

iniziativa Riva avrà un divertimento utile, dilettevole ed istruttivo»⁴⁵).

Come abbiamo cercato di evidenziare, cronaca giornalistica e immagine fotografica, per quanto ancora separate nel concreto, appaiono, tramite il Mayer, procedere spesso di pari passo. È chiara, nel fotografo, l'acquisita consapevolezza di ciò che ormai costituisce lo specifico della fotografia e viene ribadita, per suo tramite, una caratteristica che – collateralmente alla mole preponderante di produzione con fini essenzialmente turistico-commerciali – è già apparsa essere, nel panorama della produzione dei primi fotografi rivani, una costante significativa, quella cioè di affermare e salvaguardare un'identità storico-culturale. Nel Mayer, in particolare, grazie all'impegno ideologico di buona parte della sua committenza, tale coscienza traspare anche nella produzione apparentemente più legata ad una divulgazione massiva del prodotto fotografico e specificamente nel settore delle cartoline illustrate. Spesso i soggetti di queste infatti, discostandosi dalla facile iconografia di immediata presa commerciale, spostano l'attenzione su scorci inediti dei sobborghi, animati da personaggi colti in una realtà quotidiana che poco concede al pittoresco; oppure documentano cerimonie e feste collettive in cui lo stesso spazio urbano è intimamente partecipe dell'animata visione d'insieme⁴⁶).

Ma sarà durante gli anni del primo conflitto mondiale e nel periodo immediatamente successivo che le foto di Carlo Mayer assumeranno un pieno, ineguagliabile valore di testimonianza. Egli – a differenza di altri fotografi che furono tra i richiamati o gli evacuati – rimase a Riva per tutta la durata della guerra i cui effetti furono, nella zona, particolarmente distruttivi a causa della sua posizione strategico-militare di confine. Anche se altri fotografi, tra cui parecchi dilettanti, ebbero la possibilità di documentare gli effetti del conflitto, certamente Carlo Mayer è «il fotografo della Grande Guerra in Riva del Garda»⁴⁷), non solo nei suoi aspetti ufficiali, negli episodi di vita civile e militare, ma soprattutto negli esiti devastanti dei bombardamenti. Attraverso le immagini da lui scattate dei danni subiti dagli edifici e delle macerie è possibile comporre «una vera e propria topografia dei bombardamen-

ti»⁴⁸). Tra queste foto del Mayer furono scelte 34 immagini utilizzate per stampare, a cura della Sezione benacense della Legione Trentina, una serie di cartoline la cui vendita doveva servire a raccogliere fondi per la ricostruzione⁴⁹).

Nella ricca documentazione fotografica relativa alle distruzioni belliche conservata presso il Museo civico⁵⁰) esiste anche un'immagine che ritrae il fotografo stesso mentre rientra nel suo Studio, gravemente lesionato dai bombardamenti. Quello stesso Studio di cui, non molti anni prima, un cronista dell'«Eco del Baldo» aveva dato questa descrizione: «In questi giorni abbiamo avuto occasione di visitare lo studio ed i lavori fotografici del nostro egregio concittadino sig. Carlo Mayer, e ne siamo rimasti veramente entusiasti. Lo studio è rimesso completamente a nuovo: due spaziose sale, adorne di istantanee e di pose in tutti i formati e tutte riuscitissime, accolgono il cliente e lo trattengono nell'ammirazione di quei lavori, che sembrano più opera della mano maestra di un provetto artista che prodotto di una macchina fotografica. Una terza sala, quella delle *operazioni*, è piena di luce, munita di tutti i mezzi richiesti dalla moderna tecnica fotografica. [...] Un bravo di cuore al nostro sig. Mayer che volle e seppe far sorgere in Riva uno studio fotografico corredato dei sistemi più moderni e perfezionati e che meriterebbe di figurare in una delle principali città»⁵¹).

Minori i danni subiti a causa dei bombardamenti dall'altro importante stabilimento fotografico esistente a Riva del Garda prima del conflitto, quello di Francesco Tonelli, situato anch'esso in quel Corso Inviolata, divenuto nel frattempo Viale Roma, che non sarebbe esagerato definire «la via dei fotografi», dal momento che abbiamo visto insediarsi nel tempo i principali Studi della città.

Francesco Tonelli, nato nel 1884, aveva avviato la propria attività nel 1911, precisamente il 15 gennaio, con l'acquisire lo stabilimento di Riccardo Sisler. «Nuova fotografia» – titolava «L'Eco del Baldo» dandone notizia: «Con domani lo stabilimento fotografico di Riccardo Sisler passerà nelle mani del nostro giovane concittadino sig. Francesco Tonelli che ne



fece l'acquisto. Al bravo ed onesto giovanotto facciamo fin d'ora auguri /.../»⁵²). E di lì a poco, per sottolineare l'ottimo avvio dell'impresa: «Una vetrina nuova: espose il fotografo sig. Tonelli sulla facciata del suo stabilimento in Viale Roma, contenente un buon numero di fotografie riuscitissime /.../»⁵³). Del resto l'inizio della sua attività veniva a coincidere col culmine del fenomeno turistico mitteleuropeo. Negli anni immediatamente successivi l'acuirsi delle tensioni internazionali, cui corrispondeva localmente l'inasprirsi

delle polemiche nazionaliste, avrebbe fatto segnare il passo anche alla fiorentissima «industria del forestiere». Il Tonelli tuttavia non dovette essere coinvolto se non marginalmente nella produzione di genere smaccatamente turistico. Il suo lavoro è oggi testimoniato da ritratti, gruppi fotografici e soprattutto vedute, incentrate in prevalenza sul centro urbano. Sono, anche quelle che utilizzano i temi più sfruttati (la piazza, il porto, le barche...), immagini non banali, intrise di una sensibilità che sembra caricarle – a posteriori – della malinconica prescienza della prossima fine di un'epoca.

Dopo la lunga parentesi bellica lo stabilimento Tonelli riprese l'attività. In una Riva del Garda divenuta finalmente italiana a tutti gli effetti, ma che doveva far fronte alle difficoltà della ricostruzione e ad una grave crisi economica, esso continuò ad essere, insieme a quello del Mayer, uno dei due principali stabilimenti operanti in città⁵⁴). Ciò fino al 1925 quando il Tonelli lo cedette a Carlo Armani, dapprima suo allievo presso la Scuola industriale e poi suo apprendista e lavorante.

1) F. MENAPACE, *Fotografia nel Trentino 1839-1980*, Chiandetti, Udine, 1981.

2) «Notizie di altri dagherrotipisti si hanno anche nelle allora nascenti stazioni termali, che certamente furono uno dei canali più importanti per la diffusione della fotografia nel Trentino; Riva del Garda, Arco, Rabbi, Levico, incominciarono proprio in quest'epoca ad essere utilizzate per il loro clima o per le loro acque medicamentose». *Ivi*.

3) G.B. UNTERVEGER, *Memorie*, in: F. MENAPACE, *Fotografia nel Trentino*, cit., p. 172.

4) E. UNTERVEGER, *Contributo alla storia della fotografia in Italia*, con speciale riguardo al Trentino e all'ex Regno Lombardo-Veneto, estratto da «Vita fotografica italiana», n. 2-3, 1922, p. 7.

5) G. GIOVANNETTI, *Per una storia della fotografia*, in: «Bollettino per biblioteche», 32, 1987, p. 24.

6) Capitanato di Trento: 3, di Rovereto: 1, di Riva: 1, di Tione: 1. Negli altri distretti (di Borgo, Cavalese, Cles e Primiero) non vengono rilevati fotografi.

7) I rapporti con l'Unterveger sono testimoniati dalla dedica autografa del Craveri su una copia della *Guida della Città di Riva* del 1875, esistente presso la Biblioteca civica di Trento: «All'amico e collega Unterveger G.B. - Vincenzo Craveri».

8) La pubblicazione è nota come *Guida Craveri*, dal momento che l'estensore del testo, indicato solo con le lettere D.E.F., non è identificabile.

9) VINCENZO CRAVERI fotografo editore, *Prospettive dei dintorni del Benaco*, Riva.

10) *Guida della Città di Riva e de' suoi dintorni*, con notizie sul lago di Garda e sugli Stabilimenti alpini e di cura del Trentino, Salò, tipografia Benuzzi, 1875, pp. 8-9 e p. 44.

11) Comprendente, oltre Riva, Cologna-Gavazzo, Nago-Torbole e Pranzo.

12) Archivio di Stato di Trento, Capitanato distrettuale di Riva, 1894.

13) La fotografia è riprodotta in: G.B. UNTERVEGER, *Lastre al collodio*, Trento, 1982.

14) Era il classico «cortile vetrato» tipico degli studi ottocenteschi che si aprivano sulla strada o comunque impiantati al pianterreno. Quando invece l'atelier si trovava all'ultimo piano di un edificio esisteva la «terrazza vetrata». In ambedue i casi la luce del sole poteva essere graduata, secondo la necessità, con un sistema di tendaggi.

15) Si tratta dell'attuale Via Roma.

16) L.A. BARUFFALDI, «emerito conservatore dei monumenti nella Commissione Centrale dell'Impero», fu per due volte podestà di Riva e si occupò intensamente del restauro conservativo dei principali monumenti della città. La relazione sull'Inviolata apparve a stampa nel 1881 (Tipografia Gregori, Riva) e fu poi inserita in *Riva Tridentina*, scritti del Dr.L.A. Baruffaldi, Miori, Riva, 1903.

17) «Il Benaco», 9 novembre 1884.

18) «Il dr. Baruffaldi spedì poi alla I.R. Commissione Centrale le immagini richieste degli intagli in legno, e il 21 di questo mese egli ricevette dalla medesima un dispaccio con cui gli si accompagnavano fiorini 32, quale rimborso spese occorse per le fotografie», *ivi*.

19) *Ivi*, 14 settembre 1884.

20) «Come ho già annunziato in questo giornale mi permetto di portare a cognizione del pubblico che il 28 settembre ho aperto il mio Stabilimento Fotografico sul Corso Inviolata. Trovo inutile replicare quanto dissi nell'antecedente avviso, e mentre mi raccomando alla benevolenza dei miei concittadini, assicuro che le commissioni che mi verranno impartite saranno eseguite colla massima cura e precisione». *Ivi*, 15 ottobre 1884.

21) Inventato negli anni ottanta il procedimento alla gelatina-bromuro d'argento, sostituitosi a quello al collodio, portò ad una rapida diffusione della fotografia, che divenne accessibile anche ai dilettanti.

22) Tra il 1901 e il 1904 la città di Riva vide praticamente triplicare il suo movimento turistico. Secondo la Statistica ufficiale dell'I.R. Luogotenenza passò dai 10.489 forestieri del 1901 ai 30.547 del 1904. Il che la poneva in una posizione di assoluto primato nell'ambito regionale, con quasi un terzo del totale delle presenze turistiche complessive. Cfr. M. MARRI TONELLI, *L'industria del «forestiere»*, in: *Ritorno al mittente*, Temi, Trento, 1989, p. 71.

23) La produzione di cartoline illustrate aventi come soggetto Riva del Garda fu abbondantissima durante tutto il periodo del turismo mitteleuropeo. Si veda, al proposito, *Ritorno al mittente*, cartoline di Riva del Garda tra '800 e '900, Temi, Trento, 1989.

- ⁴⁰⁾ *Ivi*, 11 luglio 1908.
- ²⁴⁾ «Il Baldo», 27 maggio 1900.
- ²⁵⁾ *Ivi*, 15 gennaio 1899.
- ²⁶⁾ Nel 1884 «Il Benaco» in un trafiletto intitolato *Onorificenza* riporta la notizia di un premio conseguito dall'Armani: «Con massimo piacere veniamo a conoscere che la *Reale Accademia di Belle Arti in Milano* ha conferito il *Primo Premio* con medaglia d'Argento al nostro giovane concittadino Giovanni Armani di Settimo, per il saggio da esso eseguito per concorso nella scuola di figura presso quella Reale Accademia. /.../» («Il Benaco», 28 dicembre 1884).
- ²⁷⁾ Sono suoi, ad esempio, i disegni che appaiono sulle pagine del romanzo di Carl von Heigel, *Am bleuen Gardasee*, Leipzig, 1899.
- ²⁸⁾ «Il Baldo», 19 gennaio 1901.
- ²⁹⁾ Camera di Commercio e d'Industria di Rovereto, *Indirizzi di tutti gli esercenti l'industria ed il commercio*, Distretto politico di Riva, 1903.
- ³⁰⁾ «L'Eco del Baldo», 8 gennaio 1910.
- ³¹⁾ Il manifesto è riprodotto in: *Visitate il Trentino!* Pubblicità e turismo a Trento e nel Trentino tra Ottocento e Novecento, QM Edizioni, Trento, 1988, p. 167.
- ³²⁾ «Il Baldo», 17 giugno 1900.
- ³³⁾ *Ivi*, 23 gennaio 1898.
- ³⁴⁾ *Ivi*, 12 ottobre 1902.
- ³⁵⁾ Già nel 1903 risulta lavorare come apprendista presso lo stabilimento Mayer Giuseppe Battisti di Fondo, che nel 1908 avrebbe aperto in proprio uno studio nella città natale. Cfr. F. MENAPACE, *Fotografia nel Trentino 1839-1980*, cit., p. 22.
- ³⁶⁾ «L'Eco del Baldo», 11 febbraio 1905.
- ³⁷⁾ *Ivi*, 8 novembre 1906.
- ³⁸⁾ *Ivi*, 22 settembre 1908.
- ³⁹⁾ *Ivi*, 30 marzo 1909.
- ⁴¹⁾ *Ivi*, 7 febbraio 1905.
- ⁴²⁾ *Ivi*, 1 ottobre 1907.
- ⁴³⁾ *Ivi*, 12 settembre 1905.
- ⁴⁴⁾ «Il Baldo», 2 settembre 1900.
- ⁴⁵⁾ «L'Eco del Baldo», 24 marzo 1910.
- ⁴⁶⁾ «*Nuove Cartoline della Lega Nazionale*. Di questi giorni fu stampata la seconda edizione, modificata e corretta, della cartolina dell'XI Congresso Generale della Lega Nazionale, tenuto a Riva il 24 maggio 1908, che è riuscita un vero capolavoro per opera dell'intelligente ed infaticabile artista Carlo Mayer /.../» «L'Eco del Baldo», 1909.
- ⁴⁷⁾ Cfr. *Il Piave mormorò*, immagini e memorie della Grande Guerra nell'Alto Garda, a cura di Graziano Riccadonna, Casa degli Artisti G. Vittone, 1988, p. 24.
- ⁴⁸⁾ *Ivi*, p. 71.
- ⁴⁹⁾ Il Mayer è anche autore di molte foto che documentano le distruzioni belliche in Val di Ledro. Pure da queste è stata realizzata una serie di cartoline.
- ⁵⁰⁾ Altri, come si è detto, fotografarono la prima guerra mondiale a Riva del Garda, ma molte delle immagini rimaste sono senza autore anche perché scattate da dilettanti. Fotografo dilettante era pure Paolo Tarolli, capotecnico dell'Azienda elettrica, di cui restano parecchie immagini relative a requisizioni belliche, episodi di vita cittadina, devastazioni.
- ⁵¹⁾ «L'Eco del Baldo», 21 marzo 1912.
- ⁵²⁾ *Ivi*, 14 gennaio 1911.
- ⁵³⁾ *Ivi*, 14 marzo 1911.
- ⁵⁴⁾ Citiamo, tra gli altri fotografi operanti a Riva nello stesso periodo, Farina, con studio di fianco all'ex Teatro Sociale, e l'Atelier Excelsior, in viale San Francesco. Il Museo possiede poi una bella serie di foto del corso mascherato del Carnevale 1910 scattate dal dott. Simeck, medico, «che è un provetto dilettante fotografo» («L'Eco del Baldo», 15 febbraio 1910).

Finito di stampare
nel mese di giugno 1991
dalla Tipolitografia TEMI

PREMIATO
FOTO ATELIER OTTICA



FRATELLI ARMANI

VIA GAZZOLETTI RIVA GARDA

LAVORI ANCHE ARTISTICI E RIPARAZIONI DI
APPARECCHI OTTICI E FOTOGRAFICI VENGONO
ESEGUITI NEI PROPRI LABORATORI

PRONTA ESECUZIONE
RASCHE V. SOLIDE BEDIENUNG.